

**PROPUESTA INTERPRETATIVA Y ARREGLO CON CARÁCTER
COMPOSITIVO DEL PASILLO “PATASDILO” PARA QUINTETO DE CUERDAS
FROTADAS**

JOHAN SEBASTIÁN MONROY MARÍN

Universidad Tecnológica de Pereira - UTP

Facultad de Bellas Artes y Humanidades

Licenciatura en música

Pereira

2020

**PROPUESTA INTERPRETATIVA Y ARREGLO CON CARÁCTER
COMPOSITIVO DEL PASILLO “PATASDILO” PARA QUINTETO DE CUERDAS
FROTADAS**

JOHAN SEBASTIÁN MONROY MARÍN
1088356440

Tesis de grado para optar por el título de licenciado en música

Director:

Darío Franco Londoño

Magister en música

Universidad Tecnológica de Pereira – UTP

Facultad de Bellas Artes y Humanidades

Licenciatura en música

Pereira

2020

AGRADECIMIENTOS

Agradezco, en primer lugar, a mis padres Jhon Jairo y Maria Victoria, ya que son mi fuente de inspiración para seguir adelante en la música y en la pedagogía. Gracias a su amor, confianza, dedicación, optimismo y sacrificio he podido cumplir muchas metas y sueños, siendo uno de ellos poder culminar satisfactoriamente mi carrera.

A la Universidad Tecnológica de Pereira y a la Escuela de Música, por brindarme espacios, conocimientos, herramientas y oportunidades para desarrollar mis capacidades y así poder crecer como músico, como pedagogo y como persona, permitiéndome aportar de manera positiva a la sociedad.

A mi director, el maestro Darío Franco, y a mi maestra Maria Cecilia Tamayo, por creer en mi proyecto desde el principio, por tomarse el tiempo para brindarme sus observaciones, sus consejos y las herramientas necesarias para poder llevarlo a cabo de la mejor manera posible.

A los maestros Efraín Franco, Harold Marín y Anderson Castrillón por haber compartido conmigo un poco de su tiempo para poder desarrollar una de las actividades planeadas, que más allá de responder preguntas se trató más de un compartir de experiencias significativas que nos ayudan a crecer como músicos y personas.

Finalmente, a todas las personas, familiares, amigos, colegas músicos y docentes que han estado presentes y han aportado, de manera directa e indirecta, en mi formación y crecimiento personal y profesional.

CRÉDITOS

1	NOMBRE COMPLETO: Johan Sebastián Monroy Marín							
FUNCIÓN EN EL PROYECTO								
Autor	X		Asesor			Director		
CORREO ELECTRÓNICO: johan.monroy@utp.edu.co								
INFORMACIÓN ACADÉMICA								
Estudiante de 10 semestre en el programa Licenciatura en Música en la línea de violín								
2	NOMBRE COMPLETO: Darío Franco Londoño							
FUNCIÓN EN EL PROYECTO								
Autor			Asesor			Director	X	
CORREO ELECTRÓNICO: dariofranco@utp.edu.co								
INFORMACIÓN ACADÉMICA								
Magister en Música								

TABLA DE CONTENIDOS

1	INTRODUCCIÓN	15
2	ÁREA PROBLEMÁTICA.....	16
2.1	FORMULACIÓN DEL PROBLEMA.....	16
2.2	DESCRIPCIÓN DEL ENTORNO	16
2.2.1	Institución	16
2.2.2	Del grupo de control	16
2.3	PREGUNTA	17
3	OBJETIVOS.....	18
3.1	GENERAL.....	18
3.2	ESPECÍFICOS.....	18
4	JUSTIFICACIÓN.....	19
5	MARCO REFERENCIAL	21
5.1	ESTADO DEL ARTE	21
5.2	MARCO TEÓRICO	26
5.2.1	ARREGLO MUSICAL	26
5.2.2	INSTRUMENTACIÓN Y ORQUESTACIÓN.....	28
5.2.3	PASILLO.....	30
5.2.4	CARLOS VIECO ORTÍZ	34
5.2.5	MÚSICA DE CÁMARA Y GRUPO DE CÁMARA	37
5.2.6	LOS INSTRUMENTOS DE CUERDA FROTADA	40
5.2.7	LA INTERPRETACIÓN.....	45

6	METODOLOGÍA	47
6.1	TIPO DE TRABAJO	47
6.2	TÉCNICAS DE RECOLECCIÓN DE DATOS	47
7	RESULTADOS	49
7.1	ANÁLISIS GENERAL Y COMPARACIÓN DE DISTINTAS ADAPTACIONES Y ARREGLOS	49
7.2	ANÁLISIS DE LAS CARACTERÍSTICAS MUSICALES DEL PASILLO “PATASDILO”	51
7.3	ANÁLISIS MUSICAL DEL PASILLO “PATASDILO”	52
7.4	DESCRIPCIÓN DEL DESARROLLO DEL ARREGLO CON CARÁCTER COMPOSITIVO	60
7.4.1	ETAPA 1: PRIMERA VERSIÓN DEL ARREGLO CON CARÁCTER COMPOSITIVO.....	63
7.4.2	ETAPA 2: SÍNTESIS DE LAS CONVERSACIONES A MODO DE ENTREVISTA	66
7.4.3	ETAPA 3: SEGUNDA VERSIÓN DEL ARREGLO CON CARÁCTER COMPOSITIVO.....	71
7.5	PROPUESTA INTERPRETATIVA.....	93
8	DISCUSIÓN DE LOS RESULTADOS.....	96
9	CONCLUSIONES	98
10	RECOMENDACIONES	100
11	BIBLIOGRAFÍA.....	101
12	WEBGRAFÍA	103

LISTA DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1. PARTE A. Frase a. Compases 1 - 8	53
Ilustración 2. PARTE A. Frase a'. Compases 9 - 18	54
Ilustración 3. PARTE B. Frase b. Compases 19 - 26	55
Ilustración 4. PARTE B. Frase c. Compases 27 - 36.....	56
Ilustración 5. PARTE C. Frase d. Compases 38 - 45	57
Ilustración 6. PARTE C. Frase d'. Compases 46 - 55.....	59
Ilustración 7. Partitura de "Patasdilo". Versión con melodía y cifrado armónico.....	62
Ilustración 8. Ritmo de pasillo y variantes	64
Ilustración 9. PRIMERA VERSIÓN DEL ARREGLO. Introducción. Compases 1 - 8	65
Ilustración 10. Segunda versión del arreglo. INTRODUCCIÓN. Compases 1 - 8	72
Ilustración 11. Segunda versión del arreglo. INTRODUCCIÓN. Compases 9 -15	73
Ilustración 12. Segunda versión del arreglo. INTRODUCCIÓN. Compases 16 - 21	74
Ilustración 13. Segunda versión del arreglo. PARTE A. Frase a. Compases 22 - 29.....	75
Ilustración 14. Segunda versión del arreglo. PARTE A. Frase a'. Compases 30 - 39.....	75
Ilustración 15. Segunda versión del arreglo. PARTE B. Frase b. Compases 40 - 47.....	77
Ilustración 16. Segunda versión del arreglo. PARTE B. Frase c. Compases 48 - 57.....	78
Ilustración 17. Segunda versión del arreglo. REEXPOSICIÓN DE LA PARTE A. Frase a. Compases 58 - 65	79
Ilustración 18. Segunda versión del arreglo. REEXPOSICIÓN DE LA PARTE A. Frase a'. Compases 66 - 73	79
Ilustración 19. Segunda versión del arreglo. PARTE C. Frase d. Compases 74 - 81.....	81

Ilustración 20. Segunda versión del arreglo. PARTE C. Frase d'. Compases 82 - 91.....	81
Ilustración 21. Segunda versión del arreglo. SECCIÓN FUGADA. Compases 91 - 98.....	83
Ilustración 22. Segunda versión del arreglo. SECCIÓN FUGADA. Compases 99 - 102....	83
Ilustración 23. Segunda versión del arreglo. SECCIÓN FUGADA. Compases 103 - 109..	84
Ilustración 24. Segunda versión del arreglo. SECCIÓN FUGADA. Compases 110 - 117..	85
Ilustración 25. Registros sonoros del violonchelo y el contrabajo	85
Ilustración 26. Segunda versión del arreglo. SECCIÓN FUGADA. Compases 118 - 125..	86
Ilustración 27. Segunda versión del arreglo. SECCIÓN COMPOSITIVA. Compases 126 - 133	87
Ilustración 28. Segunda versión del arreglo. SECCIÓN COMPOSITIVA. Compases 134 - 141	88
Ilustración 29. Segunda versión del arreglo. REEXPOSICIÓN DE LA PARTE B. Compases 142 - 149	89
Ilustración 30. Registros sonoros del violín y la viola	90
Ilustración 31. REEXPOSICIÓN DE LA PARTE B. Compases 150 - 157	90
Ilustración 32. REEXPOSICIÓN DE LA PARTE C. Compases 158 - 165	91
Ilustración 33. REEXPOSICIÓN DE LA PARTE C. Compases 166 - 173 (FINAL).....	91

LISTA DE TABLAS

Tabla 1. Adaptaciones y arreglos musicales del pasillo “Patasdilo”	49
Tabla 2. Forma estructural del pasillo “Patasdilo” por número de compases	52
Tabla 3. Análisis armónico. PARTE A, frase a. Compases 1 - 8.....	54
Tabla 4. Análisis armónico. PARTE A, frase a'. Compases 9 - 18	55
Tabla 5. PARTE B. Frase b. Compases 19 - 26	56
Tabla 6. Análisis armónico. PARTE B. Frase c. Compases 27 - 36	57
Tabla 7. Análisis armónico. PARTE C. Frase d. Compases 38 - 45	58
Tabla 8. Análisis armónico. PARTE C. Frase d'. Compases 46 - 55	59
Tabla 9. Comparación de características para el arreglo	63
Tabla 10. Síntesis comparativa de las respuestas dadas en las conversaciones	68
Tabla 11. Síntesis de resultados.....	96

LISTA DE ANEXOS

ANEXO A. Partitura de Patasdilo, versión con melodía y cifrado armónico

ANEXO B. Arreglo con carácter compositivo de Patasdilo, primera versión.

ANEXO C. Audios y evidencias de las conversaciones a modo de entrevista.

ANEXO D. Arreglo con carácter compositivo de Patasdilo, segunda versión (Score y partituras individuales).

ANEXO E. Documento recopilatorio de partituras de música colombiana.

GLOSARIO

Arreglo con carácter compositivo: por arreglo se puede entender como una adaptación de una obra musical ya existente, en la cual se realizan modificaciones a nivel armónico, melódico, etc., conservando la esencia de la idea del compositor. El término “compositivo” hace alusión a nuevos elementos que el arreglista desea incluir en el proceso del arreglo musical, tales como introducciones, puentes, secciones de improvisación, entre muchas otras.

Colores sonoros: corresponden principalmente a efectos de sonido específicos, que se producen gracias a distintas acciones y técnicas de interpretación naturales o artificiales.

Efecto sonoro: son el conjunto de formas sonoras representadas por sonidos inarticulados o de estructura musical, de fuentes sonoras naturales y/o artificiales¹, que tienen la capacidad de modificar o transformar una idea, una imagen o un suceso.

Fuga: es una forma de construcción musical, con un procedimiento de creación y estructura muy determinados. Su composición consiste en el uso de la polifonía vertebrada por el contrapunto entre varias voces o líneas instrumentales (de igual importancia) basado en la imitación o reiteración de melodías en diferentes tonalidades y en el desarrollo estructurado de los temas expuestos. Cuando esta técnica se usa como parte de una pieza mayor, se dice que es una sección fugada o un fugato. Una pequeña fuga se llama fughetta.²

¹ Disponible en internet: https://www.clonica.net/usuario/img_usuario/publiradio.net/Des_Aula/Los_efectos_sonoros-0858.pdf

² Disponible en internet: <http://cpms-estilosyformas.blogspot.com/2010/05/la-fuga-es-una-forma-de-construccion.html>

Glissando: Técnica de ejecución que consiste en realizar un intervalo deslizándose rápidamente por todos los sonidos intermedios. Hoy se puede exigir prácticamente a todos los instrumentos. Por ejemplo, Bartok, en su obra música para cuerda, percusión y celesta, impone el glissando en los timbales con pedales.³

³ Disponible en internet: <https://glosarios.servidor-alicante.com/terminos-musicales/glissando>

RESUMEN

El presente proyecto consiste en una propuesta interpretativa del pasillo “Patasdilo” del compositor Carlos Vieco Ortiz, la cual está dirigida hacia el formato de quinteto de cuerdas frotadas. Se realiza una investigación sobre el género musical y varios temas que intervienen en la propuesta, para posteriormente realizar y sustentar un análisis de la obra y, finalmente, presentar un arreglo de la obra para el formato ya mencionado, teniendo en cuenta las investigaciones y metodologías realizadas.

PALABRAS CLAVE: Arreglo con carácter compositivo, Pasillo, Interpretación, Violín, Viola, Violonchelo, Contrabajo.

ABSTRACT

This project consists of an interpretive proposal for the musical genre Pasillo “Patasdilo” by the composer Carlos Vieco Ortiz, which is directed towards the format of string quintet. An investigation is carried out on the musical genre and various themes that intervene in the proposal, to later carry out and support an analysis of the work and, finally, present an arrangement of the work for the aforementioned format, taking into account the investigations and methodologies made.

KEY WORDS: Compositional arrangement, Pasillo, Performance, Violin, Viola, Cello, Double Bass.

1 INTRODUCCIÓN

Este trabajo de grado “Propuesta Interpretativa y Arreglo con carácter compositivo del Pasillo “Patasdilo” para Quinteto de Cuerdas Frotadas”, es un proceso de investigación y exploración de nuevas propuestas interpretativas y sonoras dentro de la música andina colombiana, principalmente en el pasillo, el cual es uno de los géneros musicales más representativos de la región. Para visualizar y poner en práctica todo lo recogido a lo largo de la investigación, se realizará un arreglo con carácter compositivo del pasillo antes mencionado, dirigido a un quinteto de cuerdas frotadas, uno de los grupos musicales más antiguos en la historia de la música, y que está completamente relacionado con la música clásica.

El fin de esta producción es rescatar todos los aspectos interpretativos, sonoros, dinámicos y musicales que se evidencian y utilizan durante una interpretación a cargo de un grupo tradicional (conformado por bandola, tiple y guitarra), y de esta manera proponer también nuevos elementos que enriquezcan tanto el género musical como la agrupación seleccionada.

2 ÁREA PROBLEMÁTICA

2.1 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

En el programa Licenciatura en Música de la Universidad Tecnológica de Pereira se ha evidenciado el fomento a la creación de distintos ensambles instrumentales y a la interpretación de la música andina colombiana a cargo de estos grupos, ya sea respetando toda su estructura musical e interpretativa o aportando nuevas creaciones, exploraciones y experimentaciones sonoras y tímbricas. A pesar de esto, no han existido procesos sólidos en la creación de grupos de cámara considerados “académicos” (principalmente cuartetos y quintetos de cuerda frotada) y mucho menos en la interpretación de la música andina colombiana a cargo de este tipo de ensambles, haciendo que no exista un desarrollo artístico integral y experimental en los intérpretes de cuerdas frotadas.

2.2 DESCRIPCIÓN DEL ENTORNO

2.2.1 Institución

Escuela de Música de la Universidad Tecnológica de Pereira, localizada en la vereda la Julita en el suroriente del municipio de Pereira.

2.2.2 Del grupo de control

Este proyecto está dirigido principalmente hacia los estudiantes e intérpretes de instrumentos de cuerdas frotadas pertenecientes a la Escuela de Música de la Universidad

Tecnológica de Pereira. También va dirigido a los instrumentistas de cuerda frotada de la ciudad de Pereira y de todo el eje cafetero.

2.3 PREGUNTA

¿Cómo desarrollar una propuesta interpretativa del pasillo colombiano “Patasdilo” del compositor Carlos Vieco Ortiz, a cargo de un quinteto de cuerdas frotadas?

3 OBJETIVOS

3.1 GENERAL

Desarrollar una propuesta interpretativa del pasillo colombiano “Patasdilo” del compositor Carlos Vieco Ortiz, a cargo de un quinteto de cuerdas frotadas.

3.2 ESPECÍFICOS

- Conocer desde la parte histórica el pasillo, uno de los géneros musicales más representativos de la música andina colombiana.
- Analizar y comprender la estructura musical e interpretativa del pasillo desde su interpretación más tradicional.
- Realizar un arreglo con carácter compositivo de la obra “Patasdilo” para su comprensión musical e interpretativa, rescatándolo y llevándolo a nuevos formatos ofreciendo nuevas propuestas musicales.
- Desarrollar estrategias metodológicas que ayuden a visibilizar el problema y, gracias a distintas actividades investigativas conceptuales y prácticas, darle una solución satisfactoria.

4 JUSTIFICACIÓN

Novedad: Este proyecto de investigación ofrece novedad en cuanto a la exploración de una nueva interpretación de un pasillo a cargo de un formato de cuerdas frotadas. Cabe resaltar que estas exploraciones se han llevado a cabo en otras ciudades del país, generando nuevas propuestas sonoras, sin limitar la interpretación de la música andina colombiana a formatos instrumentales tradicionales de la región. A pesar de esto, en la Universidad Tecnológica de Pereira hay pocas evidencias de un trabajo como este respecto a las cuerdas frotadas (violín, viola, violonchelo y contrabajo).

Interés: Este proyecto reúne diversos intereses. El primero consiste en obtener conocimientos musicales e históricos por medio de la investigación y distintas herramientas metodológicas. El segundo es servir como referente para futuros investigadores en el campo de las adaptaciones, los arreglos compositivos, el pasillo colombiano y los grupos de cámara tanto académicos como tradicionales de la región. El tercero consiste en incursionar en el campo de la música andina colombiana con una nueva mirada y una nueva propuesta musical, haciendo referencia a la experimentación e inclusión de modernos elementos musicales, estructurales e interpretativos, y también a los formatos instrumentales en la interpretación de la música andina colombiana.

Utilidad: Este proyecto busca promover la experimentación, innovación e interpretación del pasillo colombiano dentro del formato de cuerdas frotadas, dirigido a la comunidad académica musical de Pereira y el eje cafetero.

Viabilidad y factibilidad: El proyecto aquí planteado es viable, proponiendo una nueva mirada en cuanto a la música andina colombiana, replanteada en un formato distinto al tradicional para esta música. Además, se comparte un resultado investigativo y musical que permitirá llevar a cabo el proyecto. Toda la información utilizada para este trabajo es verídica y factible, ya que se ha realizado la investigación por medio de libros e internet de fuentes confiables y verificadas, enfocadas a los temas tratados a lo largo del proyecto.

Pertinencia: El proyecto es pertinente pues aplica como requisito para optar por el título de Licenciado en Música. Por otro lado, incentiva a la creación y exploración de nuevas propuestas musicales, fortaleciendo y complementando el conocimiento de diversos temas mencionados a lo largo del trabajo que ya se han visto durante la carrera.

5 MARCO REFERENCIAL

5.1 ESTADO DEL ARTE

Tesis de Maestría: “*La práctica del violín vinculada a otras manifestaciones artísticas en el contexto actual*”. 2013

África Rodríguez Sánchez. Universidad de las Artes. La Habana, Cuba

Esta tesis se refiere a cómo la enseñanza y la práctica del violín puede estar en otros contextos artístico-musicales y no solo centrarse en los aspectos técnicos, académicos y expresivos.

Habitualmente, los procesos formativos de los instrumentistas en los conservatorios – en lo que respecta a su preparación como intérpretes- jerarquizan la técnica y la expresión, mediante clases individuales que centran su atención en el montaje de un repertorio de obras musicales seleccionadas ajustadas a los diferentes niveles académicos. En correspondencia con la misión de los conservatorios una vez graduados estos estudiantes, son insertados en el campo artístico como solistas, miembros de agrupaciones sinfónicas, de cámara, fundamentalmente.

No es habitual que la enseñanza de un instrumento se encuentre vinculada a la integración con otras manifestaciones del arte, ya que no es parte de los procesos

formativos que reciben los estudiantes en los conservatorios; precisamente lo anterior es lo que se busca, vincular la interpretación de un instrumento a nuevas propuestas artística.

Llevándolo a un contexto más general se puede comparar con los distintos grupos y ensambles de cámara (que históricamente se denominan así por su reducida cantidad de músicos), y es precisamente lo que se trabajará en este proyecto: teniendo en cuenta todo el contexto técnico e interpretativo correspondiente a un grupo de cámara en cuestión (en este caso el quinteto de cuerdas frotadas) poco a poco se puede ir desarrollando un enlace directo a nuevos géneros musicales y nuevas sonoridades, de tal manera que este formato de carácter “académico” se vuelva más versátil, musicalmente hablando.

En cierto modo, también se va desarrollando poco a poco un factor pedagógico el cual consiste en una nueva propuesta de interpretación de música andina colombiana (enfocándose principalmente en el pasillo), en uno de los formatos más antiguos y clásicos mejor fundamentados.

Tesis de Maestría: “*Invenciones de la colombianidad: Nueva Música Colombiana*”.

2015

Nathaly Gómez Gómez. Universidad Javeriana. Colombia

En esta tesis se habla acerca del surgimiento de un movimiento artístico particular llamado “Nueva Música Colombiana”, algo que se encarga de reunir conceptos netamente musicales acerca de músicas tradicionales colombianas y, gracias a nuevas propuestas sonoras, estas músicas quedan con algo más que solo lo tradicional, es decir: una nueva interpretación dependiendo del formato, nuevas versiones y adaptaciones, nuevas composiciones basadas en algo que ya está establecido, etc.

Comparando lo anterior con este proyecto se podría establecer que no se trata de un redescubrimiento de la música andina colombiana como tal, sino de una “reestructuración” de la misma, teniendo en cuenta la gran magnitud de cosas que se pueden agregar, o bien, evitar, y que de esta manera poco a poco se empiece a desarrollar una nueva propuesta sonora e interpretativa de la música colombiana, y más aún cuando se trata de un formato muy académico.

Tesis de Grado: “*Propuesta interpretativa de la música andina colombiana en formato de cuarteto típico colombiano*”. 2008

Óscar David Ríos, Juan Carlos Tovar, Luis Carlos Ceballos. Universidad Tecnológica de Pereira

Esta tesis primero menciona las áreas de profundización que ofrece el programa de Licenciatura en Música, haciendo énfasis en la importante formación en distintos aspectos musicales y pedagógicos que permiten al estudiante adquirir y desarrollar competencias específicas, las cuales, le permiten desenvolverse a nivel profesional en determinados campos musicales, poniendo como claro ejemplo el área de cuerdas típicas. Estos procesos de formación, tanto a nivel individual como grupal, buscan contribuir al desarrollo cultural de la región a través de las diferentes actividades que desde allí se generan.

La música andina colombiana se puede considerar como algo muy íntimo gracias a todo su origen y trayectoria en la historia musical colombiana, por lo que hace mucho énfasis en el tipo de formatos aptos para esta música (principalmente tríos o cuartetos típicos), tratándose entonces de música de cámara.

Dentro de otras cosas, la mencionada “propuesta interpretativa” (dejando de lado la cuestión del formato), se centra también en los factores musicales y sonoros que son implementados en la música andina colombiana, aquellos que le dan una sonoridad más rica y agradable tales como los matices, las articulaciones, las dinámicas, los fraseos, los efectos, entre otros.

Para este proyecto resulta muy importante tener todo esto en cuenta, pues se trata básicamente de una nueva propuesta de interpretación de música andina colombiana en un formato clásico, teniendo todos estos factores en cuenta para no cometer el error de realizar una interpretación sin ningún tipo de color y totalmente plana.

Resulta interesante cómo se hace una especie de paralelismo entre el cuarteto típico colombiano (compuesto por dos bandolas, un tiple y una guitarra) y el cuarteto clásico (compuesto por dos violines, una viola y un violoncello más contrabajo si es el caso), ya que en teoría cada instrumento, de acuerdo a su rol y disposición, juegan los mismos papeles en cuestiones melódicas, armónicas y rítmicas, de tal modo que exista una conexión musical y una forma no tan compleja de adaptar nuevos formatos.

Lo único que diferencia estos dos formatos son sus raíces, es decir: el cuarteto típico está directamente relacionado con los aires nacionales, con el folklore colombiano, mientras que el formato clásico obviamente está relacionado con la música más académica. El fin es poder demostrar que independientemente de sus conexiones, raíces, etc., se pueda dar a conocer una interpretación lo suficientemente bien estructurada que se asemeje a la tradicional.

5.2 MARCO TEÓRICO

5.2.1 ARREGLO MUSICAL

La música es una de las artes más amplias que existen, con la cual se pueden realizar diversas creaciones, composiciones y nuevas propuestas, obedeciendo siempre unos patrones establecidos por grandes exponentes a lo largo de la historia. A diferencia de una ciencia, la música no cuenta con unas reglas estrictas, por lo que es posible encontrar muestras muy variadas, que se han influenciado gracias a factores sociales, políticos, emocionales, sentimentales, e incluso por otras ramas del arte como la pintura o la literatura.

Dentro del campo creativo musical se pueden encontrar distintas categorías, como por ejemplo las composiciones, que son creaciones musicales propias y originales de diversos autores y que se caracterizan por contar con elementos y recursos afines a un periodo o época importante de la historia, contando también con los factores mencionados anteriormente. También existe el arreglo musical, y es precisamente esta categoría en la que se pueden ubicar distintas propuestas musicales referentes a obras que ya existen, permitiendo explorar nuevos horizontes.

Inicialmente, por arreglo se puede entender a un ordenamiento y colocación correctos de algo en particular y que permita transmitir una o varias ideas en específico. Ahora bien, dentro de la música, Valencia (2005) menciona que un arreglo musical consiste en la transformación de una obra preexistente a partir de la intervención de sus distintos niveles sonoros, tales como, la armonía, la textura, la forma, la tímbrica, el estilo e incluso la melodía.

También puede mencionarse la parte compositiva dentro de los arreglos musicales, es decir la inclusión de nuevos elementos que complementan creativa y musicalmente una obra, sin dejar de lado la idea original del compositor. Gracias a estos arreglos es posible explorar nuevas sonoridades, propuestas, instrumentaciones, elementos interpretativos y compositivos, entre otros.

Es necesario aclarar que, aparte de los arreglos musicales, también existen las adaptaciones musicales, que básicamente consisten en la acomodación de una obra ya existente para un formato instrumental distinto al original, sin alterar ningún elemento musical como la armonía, la melodía y el ritmo.

Nuevamente, Valencia propone lo siguiente:

En la tradición académica el arreglo estuvo ligado a las nociones de transcripción y adaptación ya descritas hasta que en los siglos XIX y XX el material utilizado es solo motivo de ‘inspiración’, un referente a partir del cual el arreglista refleja su personalidad o propone un ‘mejoramiento’ de la obra⁴.

En atención a lo expuesto, el arreglista cuenta con la libertad de transformar la obra musical, dándole un nuevo enfoque de acuerdo a sus ideales, intereses e inspiraciones, pero es muy importante mantener la idea original o el elemento principal de la composición, porque si se pierde o se desvanece esa idea pasaría a ser una nueva composición, que únicamente contaría con reminiscencias de lo antes era.

⁴ VALENCIA, Victoriano. Cartilla de Arreglos para Banda Nivel 1. Ministerio de Cultura. 2005. Pág. 5.

En el proceso del arreglo musical es importante tener en cuenta distintas herramientas que permitan un buen desarrollo del producto, estas herramientas por lo general son las relaciones sonoras, las posibilidades técnicas de los instrumentos y sus combinaciones, sumado obviamente a la creatividad e innovación del arreglista. Pese a esto, no hay que dejar de lado el conocimiento teórico, histórico, técnico y musical de la obra, teniendo en cuenta aspectos de melodías, armonía, ritmos, formas y, agregado a esto, su contexto musical, si se trata de algo tradicional, académico o popular.

5.2.2 INSTRUMENTACIÓN Y ORQUESTACIÓN

La instrumentación es el arte de combinar las posibilidades de los distintos instrumentos con el fin de concretar sus responsabilidades de ejecución dentro de una pieza musical⁵. Esta técnica es utilizada siempre para realizar composiciones, arreglos y adaptaciones, permitiendo que todos los elementos musicales suenen de una forma agradable e interesante, logrando también que no existan saturaciones sonoras.

Para utilizar bien las posibilidades de los instrumentos, sin subestimarlos ni sobrestimarlos, es necesario poseer una noción exacta de sus timbres, en todos los registros, saber qué es fácil, qué es difícil o imposible para cada uno de ellos, qué tipo de sonidos excepcionales se pueden obtener y qué nueva calidad sonora se puede obtener combinando sus timbres.

⁵ Disponible en internet: <http://www.entradagratis.com/Enciclopedia-de-Musica-y-danza/32512/INSTRUMENTACION-Y-ORQUESTACION.htm>

La orquestación es, por otro lado, el paso siguiente a la instrumentación. Básicamente es un proceso lineal, en el cual se trabaja desde lo pequeño hacia lo más grande. Como afirma Belkin (2001), la orquestación es, básicamente, componer con los timbres. Esto es llevado a un proceso más grande y, en ocasiones, complejo, pues se trata de distribuir muy bien todas las secciones de una composición, arreglo o adaptación musical a los distintos grupos de instrumentos, jugando también con la combinación sonora de estos.

El orquestador cumple una misión tan importante como la del propio compositor. Una buena orquestación puede convertir una pieza mediocre en una obra de arte. Una mala orquestación puede provocar muchos quebraderos de cabeza al director de orquesta, además de la necesidad de muchos ensayos⁶.

Teniendo en cuenta lo anterior, la orquestación es igual de importante (o incluso más) a la composición. Cabe aclarar un aspecto importante, y es que la orquestación se limita precisamente a las orquestas sinfónicas o agrupaciones de gran magnitud, mientras que el proceso de instrumentación se aplica también para formatos pequeños y medianos, desde un dúo de violines hasta una orquesta de cámara.

⁶ MORENO, D. (2003). La orquestación: un ejemplo práctico. Revista de música culta FILOMUSICA de <http://www.filomusica.com/filo36/orquesta.html>

5.2.3 PASILLO

El pasillo, ritmo folclórico de la región andina colombiana, de importante significado para la historia musical del país. Para entender un poco sobre su historia es necesario mencionar su ritmo progenitor: el vals. Davidson (1970 Pág. 21) al respecto menciona lo siguiente "Para comprender a cabalidad lo relacionado con el origen del pasillo colombiano, es necesario remontarse hasta comienzos del siglo XIX, cuando se bailaban entre nosotros la contradanza española y el vals" (como se citó en Ruíz)⁷.

Teniendo en cuenta lo anterior, se puede entender a grandes rasgos que el pasillo está muy ligado con la tradición europea. Según Abadía (1995) el pasillo colombiano surgió de la búsqueda de un tipo de danza más acorde con el ambiente cortesano en que vivía la sociedad burguesa, semifeudal, de chapetones y criollos acomodados (...).

Es importante aclarar que el pasillo es un ritmo presente también en otros países de América Latina, ya que se toma como una derivación del Vals europeo de salón por su característico ritmo danzante. Teniendo esto en cuenta, se puede mencionar el gran contraste que había en ese entonces con otro de los ritmos más importantes de la región y el país, el bambuco, ya que no era bien visto por la alta sociedad al tratarse de una música “plebeya”, de campesinos y de origen africano. Sin embargo, al día de hoy son igualmente valorados y respetados, tanto a nivel nacional como internacional.

⁷ RUÍZ MÉNDEZ, J. L. Breve Reseña del Pasillo y Aporte Compositivo. Paide Surcolombiana, volumen (13). Pág. 36.

Siguiendo el gusto por los patrones culturales europeos, se pensó entonces en el baile de mayor auge por ese entonces en el viejo continente, el waltz austríaco, el vals vienés.

Uno de los compositores más escuchados para la época fue el vienés Johann Strauss como lo menciona Davidson (1970 Pág. 22) "En Colombia la introducción de la música de Strauss tuvo como fecha 1843 y 1846". Johann Strauss (hijo), fue considerado "el rey del vals" por su popularidad durante el siglo XIX. Entre los vales más interpretados y reconocidos en todo el mundo se destacan "El Danubio azul", "Cuentos de los bosques de Viena", "Rosas del sur" y "Voces de primavera" (como se citó en Ruíz)⁸.

Al igual que el vals europeo, el pasillo cuenta con un compás de 3/4, pero para la época se le buscaba un nombre como vals, que le diera identidad colombiana. Surgieron nombres como el vals colombiano, el vals del país, vals nacional e incluso vals “cachaco”, haciendo referencia a la alta sociedad capitalina; esta necesidad de identidad mostraba su aceptación como danza y como música.

La música de salón, entendida como aquella práctica realizada en el siglo XIX, principalmente en los pequeños espacios privados, salones europeos, o viviendas particulares, que usaron como formato instrumental el piano y que responde al ámbito privado, se

⁸ RUÍZ MÉNDEZ, J. L. Breve Reseña del Pasillo y Aporte Compositivo. Paide Surcolombiana, volumen (13). Pág. 36.

extiende a nuestro continente, alcanzando un reconocido papel de la interpretación musical desde Centro hasta Sur América⁹.

La autora Casas, dentro de su estudio, investigación y análisis hacia el pasillo colombiano, evidencia toda la relación que ha llegado a tener con la música y la cultura occidental europea. Este factor es importante para tener en cuenta, pues va direccionado también hacia la relación entre lo clásico y lo folclórico, entre lo académico y lo popular (2013, p. 9). Hablando de folclor o folklore, en el ABC del folklore colombiano se establece que “folklore es, en esencia, la suma de conocimientos populares o el empírico saber popular. Es la cultura o autoexpresión del pueblo en cuanto al arte y a la ciencia se refiere” (Abadía, 1995, p.17). De acuerdo a esto, se puede empezar a deducir que desde aquel “empírico saber popular” se empezó a desarrollar una idea de cómo transmitir toda la cultura a través de las generaciones, partiendo de la necesidad de plasmar, recopilar y guardar todo lo que se decía y se definía para las futuras comunidades.

Para comprender un poco sobre la transformación o paso del vals colombiano al pasillo se pueden entender tres factores importantes. El primero consiste en las abundantes clases de baile que se brindaban en la época, exactamente en el siglo XIX.

En cuanto a los bailes en boga a comienzos del XIX es conocida la cita de la *Gaceta* en la que se indica que para la recepción que se hizo en Bogotá a los vencedores de la batalla de Boyacá, se incluyeron bailes como el vals, la contradanza y el minué (...) ¹⁰.

⁹ CASAS FIGUEROA, Maria Victoria. Entre el vals vienés y el pasillo criollo. Universidad del Valle. Programa Editorial, 2013. Pág. 9.

¹⁰ BERMUDEZ, Egberto. Historia de la música en Santa Fe de Bogotá 1538 - 1938. Bogotá. FVNDACION DE MVSICA, 2000. Pág. 53.

Con la búsqueda de una identidad propia y nacional, evidentemente los bailes de salón europeos se fueron transformando y adaptando poco a poco a las costumbres y tradiciones colombianas, adoptando un carácter y un estilo únicos. El segundo factor corresponde a la fundación de la Sociedad Filarmónica de Santa Fe de Bogotá, donde se amplía el panorama musical de la ciudad en manos de profesionales y aficionados (...) (Bermúdez, 2000, pág. 55). Finalmente, el tercer factor corresponde a un hecho interesante, y es que en las familias acomodadas de las ciudades se encontraban instrumentos musicales, principalmente los pianos. Esto dio paso al auge de las clases musicales y precisamente a la difusión de obras y ritmos musicales muy importantes para la época.

Gracias a toda esta llegada y transformación de lo que antes fue (en Colombia) el vals vienés y la contradanza, finalmente el pasillo llegó a dos variantes importantes y que se mantienen hasta la actualidad: el pasillo vocal y el pasillo instrumental. Por lo general, el pasillo vocal es de un tempo lento, con cantos enamorados, de desilusiones, luto y recuerdos; es el típico de las serenatas y de las reuniones sociales de cantos y en aquellos momentos de descanso y nostalgia. Mientras que el instrumental puede ser lento o “fiestero”, el cual es el más característico de las fiestas populares, bailes de casorios y de garrote, retretas y corridas de toros. Aquel que se utiliza para toda clase de fiestas¹¹

Entre los instrumentos usados para la interpretación de los temas con ritmo de pasillo se encuentran los tríos de cuerda (guitarra, tiple y bandola), las estudiantinas (con el trío de cuerdas e instrumentos de percusión como tambora, chucho, cucharas, entre otros) y

¹¹ Disponible en internet: [https://es.wikipedia.org/wiki/Pasillo_\(m%C3%BAsica\)#Tipos_de_pasillo](https://es.wikipedia.org/wiki/Pasillo_(m%C3%BAsica)#Tipos_de_pasillo)

las bandas de músicos (con instrumentos de viento como trompetas, saxofones, flautas traversas, clarinetes, tubas, trombones e instrumentos de percusión)¹².

5.2.4 CARLOS VIECO ORTÍZ

Nacido en Medellín, Antioquia, el 14 de febrero de 1904 y fallecido en la misma ciudad, el 13 de septiembre de 1979. Fue un prolífico compositor folclorista, considerado uno de los músicos más representativos de la música andina de la región de Antioquia. Se puede afirmar que fue uno de los mayores representantes de la canción colombiana en el siglo XX. Su voluminosa producción aún está por estudiarse alcanzando alrededor de 1800 obras.

Hijo del compositor y pintor Camilo Vieco y Teresa Ortiz, se crió en una familia fuertemente influenciada por la música y el arte. Sus 5 hermanos compartían distintas disciplinas artísticas; Gabriel fue violinista; Roberto, fundó y dirigió la Banda Departamental; Luis Eduardo fue flautista y dibujante; Alfonso fue violonchelista y Bernardo fue escultor. Su vocación musical se manifestó desde la infancia, cuando ensayaba con las guitarras de sus hermanos y con la fabricación de rollos de pianola, lo cual era el negocio familiar.

Inició sus estudios básicos en la escuela de primaria de la señora Merensiana Misas y el bachillerato del Liceo de la Universidad de Antioquia. Muy joven ingresó a la Escuela de Música Santa Cecilia, que se transformó luego en el Instituto de Bellas Artes de

¹² RUÍZ MÉNDEZ, J. L. Breve Reseña del Pasillo y Aporte Compositivo. Paide Surcolombiana, volumen (13). Pág. 37.

Medellín. Allí estudió armonía, solfeo, piano y contrabajo. Fue alumno de Jesús Arriola, el maestro Gonzalo Vidal y el maestro Eusebio Ochoa. Su primera composición musical, hacia 1922, fue Echen Pal Morro, en alusión a la costumbre festiva de las familias de Medellín de la época de caminar unidas por las laderas del cerro El Salvador, para “armar un sancocho”. Luego compuso varias piezas instrumentales. La primera letra que musicalizó es el pasillo “Invierno” y “Primavera”, sobre un texto del poeta vallecaucano Carlos Villafañe. La primera grabación suya en disco fue el pasillo Triste y Lejano, con letra de Enrique Álvarez Henao realizada por RCA Víctor. Se vio fuertemente influenciado por las propuestas musicales de compositores como Pedro Morales Pino y Eusebio Ochoa. Hacia 1924 conforma con sus hermanos la Orquesta de Los Vieco, la cual logró mucho éxito en el entorno musical de la época. Tuvo fuerte relación con los poetas de la primera mitad del siglo XX entre los cuales se destacan León Zafir, Tartarían Moreira, Bernardo Jaramillo Arango, Enrique Álvarez Henao, Francisco Rodríguez Moya, Bernardo Palacio Mejía, Roberto Muñoz Londoño, entre otros; junto a los cuales produjo una gran cantidad de canciones que se dieron a conocer en todo el Continente Americano, algunas de ellas contaron con grabaciones en diferentes países como Estados Unidos y Argentina.

Fue profesor de música en diferentes instituciones de Medellín, entre ellas el Instituto de Bellas Artes (durante 9 años), La Casa de la Cultura, Instituto Central Femenino (durante 39 años), Colegio Normal de Varones (durante 10 años), Instituto Jorge Robledo, Instituto Antioquia e Instituto Obrero de la Bolivariana. Creó la Coral Coltabaco y la Coral de Xocimos. También fue director durante 26 años del Conjunto Tejicondor.

Por su labor musical recibió múltiples distinciones y ganó diferentes concursos musicales como el Concurso de Compositores Hispanoamericanos organizado por la

compañía Internacional General Electric, RCA Víctor de Nueva York y la Southern Music Internacional, con la canción Cultivando Rosas texto de León Zafir. El Premio Interamericano de la Música con el pasillo Atardecer, el concurso de la Compañía Colombiana de Tabaco en 1935, el Concurso Indulana Rosellón, participó en el Concurso Música de Colombia, el concurso musical del Ministerio de Guerra, y diferentes festivales de la canción. Al cumplir 50 años de vida artística, en el año 1971, recibe una serie de condecoraciones honoríficas que dan testimonio de la importancia de su trayectoria. El 16 de agosto de 1971 el frontis de su casa fue engalanado por Sayco (Sociedad de Autores y Compositores) con una placa que conmemora sus méritos de gran compositor y que aún permanece en la residencia de la familia. El 20 de agosto de 1971 es condecorado por el Gobierno Colombiano con la Cruz de Boyacá en grado de «Caballero». El mismo año recibe por parte de la Gobernación de Antioquia la Estrella de Antioquia en grado de «Plata», en reconocimiento de la meritoria labor cumplida en la creación, enseñanza y divulgación de la música colombiana.

Recibió la «La Medalla del Bunde» durante el primer Festival del Bunde que se realizó en la ciudad tolimense de El Espinal. La más preciada de sus condecoraciones fue «La Orden del Arriero» en el grado de «Caballero de Honor». El 12 de septiembre de 1974 la «Fundación Germán Saldarriaga del Valle» le otorga el premio «Germán Saldarriaga», por su destacada contribución a la cultura en Antioquia y en el país; asimismo la Alcaldía de Medellín le otorga El Hacha Simbólica y recibe la Medalla al Mérito del Instituto de Colombiano de Cultura. En 1979 recibió la «Orden de los Recuerdos», creada para estimular a los mejores compositores antioqueños y colombianos, y el primero en recibirla

fue precisamente Carlos Vieco Ortiz. La «Fundación Medellín Agradecido», le otorga la condecoración póstuma en categoría «Botón Cívico», el 11 de septiembre de 1980¹³.

5.2.5 MÚSICA DE CÁMARA Y GRUPO DE CÁMARA

En lo que corresponde a música ‘clásica’ o ‘académica’, es posible encontrar gran variedad de formatos o grupos instrumentales, característicos de una región, época o de acuerdo a la obra musical. Por ejemplo, es posible encontrar sinfonías para orquesta sinfónica, pero también existen sinfonías para cuerdas o incluso para instrumentos de viento. Con el paso del tiempo, la búsqueda de nuevas expresiones artísticas en pro de elementos colectivos o particulares ha ido aumentando. Por esto mismo, es importante hablar sobre la música de cámara y los grupos relacionados a esta.

La música de cámara se refiere entonces a aquella compuesta para un pequeño grupo de instrumentistas, a diferencia de las orquestas sinfónicas que se comprendían por tener una cantidad alta de músicos. Respecto a sus orígenes, es posible encontrar composiciones para pequeños grupos de instrumentistas que datan de la edad media o del renacimiento. Cuando se habla de “cámara” se hace referencia al lugar donde estos pequeños grupos ensayaban, pequeños salones o habitaciones llamados así.

A pesar de esto, fue en el periodo del clasicismo donde se le dio más reconocimiento como una forma musical, donde las artes ya no estaban en poder solamente de la iglesia si no que pasaron también a las personas; evidentemente a aquellas sociedades

¹³ Disponible en internet: <https://carlosvieco.edu.co/reconocimiento-a-carlos-vieco-ortiz/>

de la burguesía que tenían las posibilidades para pagar por muestras y conciertos de esta música.

Compositores como Haydn y Mozart le dieron una gran importancia a esta música, componiendo obras para formatos que se establecerían en el género de forma permanente, como los cuartetos y quintetos de cuerda frotada, los tríos con piano, los dúos, entre otros.

En un principio, esta música estaba limitada únicamente a actuaciones privadas, durante reuniones de la alta sociedad, para el disfrute de unas cuantas personas que, como se mencionó anteriormente, tenían la facilidad de pagar por esto. Después, se le comenzó a dar más importancia y a realizar conciertos de este carácter, brindados para todas las personas en general.

Entonces, al hablar de música de cámara estamos hablando también de virtuosos, casi que de solistas que tocan en grupo. Entonces es una música que exige mucha presencia del músico y también de un trabajo en equipo muy, muy cercano¹⁴.

En relación a lo expuesto, la música de cámara requiere de mucha dedicación y compromiso (al igual que otros tipos de música), pudiendo definir así dos características importantes: la primera es que cada músico toca una parte diferente, siendo protagonista en muchas ocasiones. La segunda es que en estos grupos de cámara no hay director, no hay una persona que se encargue de guiar a los demás músicos, por lo que se confirma ser una música exigente.

¹⁴ Disponible en internet: <https://www.teatromayor.org/noticia/mozart-y-la-musica-de-camara>

En el ámbito andino colombiano también se puede hablar de música de cámara, diferente a las agrupaciones extranjeras que llegaron durante la conquista y el virreinato. Gracias a todo el proceso de transculturización y por supuesto a los españoles, llegaron a Colombia instrumentos como la guitarra, la vihuela y la mandolina, que gracias al paso de la historia y a la evolución de los instrumentos se fueron modificando y adaptando al país, siendo la bandola, el tiple y la guitarra instrumentos representativos de la región andina hasta el día de hoy, siendo los más utilizados para interpretar el repertorio musical tradicional de la región y del país.

Pedro Morales Pino (1863 – 1926) fue un compositor, director y profesor colombiano, nacido en Cartago. Es considerado como uno de los mayores exponentes de la música andina colombiana. A él se le atribuye lo que hoy en día se conoce como “trío típico”, un formato musical instrumental compuesto por bandola, tiple y guitarra, característico de la región andina colombiana y el cual acompañaba fiestas, danzas y tertulias. León (2003) expresa que “Morales crea la “estudiantina” de conformación más elástica, al modelo español de los grupos jóvenes que hacían las “rondas” callejeras”. Curiosamente, estas agrupaciones están conformadas por bandolas, triples, guitarras y requintos, los instrumentos de cuerdas tradicionales (León, 2003, p. 17).

Por último, es importante saber que estas agrupaciones no se componían únicamente de estos instrumentos tradicionales, también existía la posibilidad de agregar otros instrumentos de familias distintas.

Originalmente la “Lira Antioqueña” se conformó con
bandolas, triples, guitarras y contrabajo. Posteriormente se integran

la flauta y el violín. En algunos casos como sucedió con la “Lira Colombiana” de Morales Pino, se agregó un violonchelo¹⁵.

Con esto se puede evidenciar que instrumentos de carácter sinfónico como el violín o la flauta no se limitaban únicamente a la música clásica; al igual que con otros géneros de distintos lugares del mundo, se permite una nueva exploración y combinaciones de instrumentos, con el fin de nutrir la música. Al igual que la Lira Antioqueña, otras estudiantinas han optado por incluir diversos instrumentos distintos a los tradicionales.

5.2.6 LOS INSTRUMENTOS DE CUERDA FROTADA

Cuando se habla de instrumentos de ‘cuerda’ puede referirse a una gran variedad, ya que existen muchos instrumentos con esta característica y se interpretan de maneras muy distintas. Pero cuando se hace referencia a la ‘cuerda frotada’ el tema queda un poco más centrado. Este grupo está conformado principalmente por el violín, la viola, el violonchelo y el contrabajo, instrumentos que han estado presentes desde el siglo XVII y que han sentado las bases de lo que se conoce como música clásica. Piston (1955), en su libro de Orquestación, expresa lo siguiente:

A través de la relativamente corta historia de la orquestación, el grupo de cuerda (violines, violas, cellos y contrabajos) ha mantenido su posición como elemento preponderante de la orquesta sinfónica. Sin mencionar los diferentes periodos históricos, es evidente que los compositores han considerado los instrumentos de

¹⁵ LEÓN RENGIFO, Luis Fernando. La música instrumental Andina Colombiana. Universidad de los Andes. Facultad de Artes y Humanidades. Comité de Investigación y Creación, 2003. Pág. 19.

madera y los de metal casi como accesorios, confiando la mayor parte de su material musical esencial a los instrumentos de cuerda¹⁶.

Esto se puede justificar debido a que las cuerdas frotadas son consideradas como superiores en varios aspectos, pueden ejecutar cualquier tipo de música y además tienen una capacidad expresiva y dinámica mucho mayor que los instrumentos de viento.

Cada uno de los instrumentos de cuerda es especial, es único, pero comparten características similares que valen la pena aclarar antes de detallar cada uno: son instrumentos de cuerda frotada, que se interpretan con un arco. Tienen cuatro cuerdas, sus afinaciones y registros varían. Finalmente, es una de las familias instrumentales más importantes de la historia.

El violín: surgió en Italia a comienzos del Siglo XVI. Parece haber evolucionado a partir de dos instrumentos de cuerda frotada: la fídula, también denominada viella y rebec, y la lira da braccio (instrumento como el violín con bordones separados del diapasón). También relacionado con el violín, pero no un antecedente directo, es la viola da gamba, instrumento de seis cuerdas con trastes que apareció en Europa antes que el violín y existió junto con él durante unos 200 años¹⁷.

El violín es, sin duda, uno de los instrumentos musicales más fascinantes, uno de los más estudiados y el que ha dado origen a un mayor número de leyendas. Esto es básicamente por la belleza de su forma, la sencillez del material empleado y la pureza del sonido. Este instrumento es el más pequeño (y más agudo) de la familia de las cuerdas

¹⁶ PISTON, Walter. Orquestación. W. W. Norton & Co. Inc. 1955. Pág. 7.

¹⁷ Disponible en internet:

<https://www.ecured.cu/Viol%C3%ADn#:~:text=El%20viol%C3%ADn%20surgi%C3%B3%20en%20Italia,con%20bordones%20separados%20del%20diapas%C3%B3n>.

frotadas. Las partes principales son la tapa, el fondo, los aros, el mango, el diapasón, el clavijero, la voluta, el puente, el cordal, la mentonera y las aberturas de resonancia o efes. La tapa, el fondo y los aros están pegados para formar una caja hueca.

Musicalmente hablando, este instrumento posee un sonido brillante, llegando a sonidos muy agudos. A parte de las orquestas y grupos de cámara, el violín puede encontrarse también en otros géneros musicales e instrumentales, como en la música celta, en jazz, el blues, el rock, la salsa, hasta en la música colombiana gracias a su inclusión en la Lira Antioqueña (como se mencionó antes).

La viola: la viola que actualmente se conoce nace entre el siglo XVI y el siglo XVII. Su tamaño es algo mayor que el violín. Sirve de puente sonoro entre éste y el violonchelo, lo mismo en el cuarteto de cuerda que en toda formación orquestal. Desde esos siglos ya existían muchas violas en variadas dimensiones, que simplemente adecuaba una necesidad en la búsqueda de un instrumento que tenía que emitir sonidos virtuosos para poder representar muchas de las tradiciones de esas épocas, ya que en esos tiempos existían instrumentos que en muchas de sus líneas o partes casi nunca descendían más que el Do¹⁸. Al igual que el violín, sus partes son la tapa, el fondo, los aros, el mango, el diapasón, el clavijero, la voluta, el puente, el cordal, la mentonera y las aberturas de resonancia o efes. La tapa, el fondo y los aros están pegados para formar una caja hueca.

La viola es conocida por ser un instrumento un poco más grande que el violín, teniendo una reputación menor dentro de la familia de las cuerdas, tratándose de un prejuicio arrastrado desde los orígenes de la orquesta moderna del siglo XIX, cuando era

¹⁸ Disponible en internet: <https://instrumentosmusicales10.net/viola-historia-sonido>

asumida por violinistas en decadencia. La viola emite un sonido más grave que el violín, además posee un timbre dulce.

El violonchelo: surgió en la primera mitad del siglo XVI, como el bajo de las violas de braccio. El chelo es uno de los instrumentos que aún siguen con vida desde 1572, creado por Andrea Amati. Sin embargo, en 1710, Antonio Stradivarius logró una mayor proporción en sus dimensiones y desde entonces este instrumento fue utilizado por Bach en sus cantares de Leipzig¹⁹.

El chelo es un instrumento musical grande y con registros graves en sus notas, además de emitir sonidos potentes y nítidos a la vez y del cual puede llegar a hacer de solista. Debido a las dimensiones que caracterizan a este instrumento, la única forma de ubicarlo es colocarlo entre las rodillas. Es prácticamente en esencia un violín, pero en tonos más ricos y sonoros. Además, que sus cuerdas altas tienen una característica melódica inconfundible, es un sello que se adecua perfectamente en la intimidad de un cuarteto en cuerdas de una orquesta. Cuenta con las mismas partes del violín y la viola, obviamente en dimensiones mayores, exceptuando la mentonera, que es reemplazada por el puntal, para poder apoyar sobre el suelo e interpretarlo de una manera más cómoda.

El contrabajo: es el instrumento más grave del conjunto de cuerdas, es el único que no deriva completamente del violín, sino de la combinación de elementos de la familia de la viola da gamba y del violín. Todo indica que el actual contrabajo descende del Violone, término italiano que se empleaba en el siglo XVI para designar el contrabajo de viola (da gamba) o contrabajo de violón. Etimológicamente el violone, en el sentido de gran violón,

¹⁹ Disponible en internet: <https://www.eibar.eus/es/cultura/escuelas-municipales/escuela-de-musica/disciplinas-instrumentos/violonchelo>

así como violonchelo significa pequeño violón, ha permitido pensar posteriormente, en el siglo XIX, que estos dos instrumentos eran descendientes de las violas da gamba y que el contrabajo es con total certeza anterior al violonchelo²⁰. Tiene las mismas partes que el violonchelo, evidentemente a una mayor magnitud.

Su función en la labor del bajo continuo fue esencial. Su uso no se generalizó en la orquesta hasta principios del siglo XVII, cuya función era sonar a la octava inferior del violonchelo ya que su sonido es potente y se oye mejor que otros instrumentos de la época, por ejemplo, el clave. Las dificultades de la interpretación derivadas de su gran envergadura limitaron su salto a los escenarios. A pesar de todo, a finales del siglo XVIII y durante todo el siglo siguiente algunos compositores depositaron su confianza en el instrumento, que se fue ganando el respeto de músicos y del público. Hubo que esperar a la segunda mitad del siglo XX para asistir al verdadero auge del contrabajo de la mano de instrumentistas, pedagogos y, sobre todo, del jazz, que brindó la oportunidad de lucirse en solitario y posibilitó la adopción de nuevas técnicas interpretativas²¹. La función del bajo dentro de la música es muy importante, ya que es la base de la melodía. Es la base armónica y rítmica de toda obra o pieza musical, da cuerpo y sonoridad, por lo que es utilizado en muchos géneros musicales alrededor del mundo, destacando los ensambles de jazz, orquestas de salsa, agrupaciones de música colombiana, etc.

²⁰ Disponible en internet: <https://www.melomanodigital.com/el-contrabajo/>

²¹ CARDONA LÓPEZ, Manuel. GARCÍA GIRALDO, Claudia Lorena. (2009, noviembre 23). El violín y el contrabajo del grupo base como práctica pedagógico- musical en el “Cuyabrito de Oro”, festival nacional infantil de música andina colombiana [Tesis de pregrado]. Universidad Tecnológica de Pereira. Pág. 30.

5.2.7 LA INTERPRETACIÓN

Al hablar de la interpretación musical se hace referencia a un proceso afianzado en la cultura occidental, correspondiente a la manera correcta de tocar un instrumento o abordar una pieza musical. Puede tratarse también de un tema subjetivo o hasta contradictorio, porque pueden presentarse dos escenarios: el primero es cuando un compositor interpreta su propia obra, él tiene los conocimientos y las bases fundamentadas para hacerla sonar de una manera en específico, pero con el paso del tiempo y con la falta de fuentes respecto al tema puede dar como resultado interpretaciones que no son fieles a la verdadera intención del compositor. El segundo escenario es respecto a los músicos intérpretes, que si no cuentan con las indicaciones exactas del compositor de una obra ellos mismos buscarán la manera de recrear las ideas originales. Sin embargo, actualmente esto ha dejado de ser un problema, ya que se han estado realizando numerosos estudios sobre el tema.

León (2003) expresa lo siguiente respecto a la música colombiana:

A finales del siglo XIX uno de los problemas de la música nacional era la mala calidad de las interpretaciones, debido a la ausencia de competencia profesional y de formación de los intérpretes, y al ambiente de bohemia en que se desenvolvía y que la mantenía en su estatus de música de salón y tertulias²².

Correspondiente a las músicas de la región andina colombiana, la interpretación es uno de los temas importantes, que se ha mantenido y estudiado en los últimos años. Y

²² LEÓN RENGIFO, Luis Fernando. La música instrumental Andina Colombiana. Universidad de los Andes. Facultad de Artes y Humanidades. Comité de Investigación y Creación, 2003. Pág. 17.

resulta curioso pensar que de ese ambiente bohemio y de tertulias salieron las características interpretativas que hasta el día de hoy se mantienen en los formatos tradicionales, y que también se buscan recrear con formatos distintos, innovando lo material, pero manteniendo lo esencial.

6 METODOLOGÍA

6.1 TIPO DE TRABAJO

Este proyecto se basa en la investigación cualitativa – descriptiva. Un proceso cualitativo que está orientado hacia la comprensión de los valores, ideas, cultura de un sujeto o un conjunto de sujetos, mediante la recolección e interpretación de datos no mensurables. Por otro lado, un tipo de estudio descriptivo que caracteriza los valores, interpretaciones, cultura del sujeto o los sujetos estudiados, brindando así una mejor comprensión del problema de estudio. Esto permite recoger información de contextos ideológicos, sociales y culturales del campo musical académico y nacional/regional.

6.2 TÉCNICAS DE RECOLECCIÓN DE DATOS

Para recoger la información y datos necesarios que den viabilidad al desarrollo del arreglo con carácter compositivo y la propuesta interpretativa del pasillo “Patasdilo” son pertinentes las siguientes estrategias:

- Realizar lecturas de diversas fuentes sobre los temas relacionados con el proyecto: el pasillo, la música de cámara y la interpretación.
- Realizar audiciones de distintas versiones de la obra en cuestión.
- Análisis musical formal y detallado del pasillo “Patasdilo” con base en una transcripción.

- Conversaciones y asesorías con el profesor Darío Franco Londoño sobre todos los temas relacionados en este proyecto.
- Conversaciones a modo de entrevista con el maestro Efraín Franco, el profesor Harold Marín Valencia y el contrabajista Anderson Castrillón sobre el pasillo, la interpretación de la música andina colombiana y la inclusión de nuevos instrumentos a los formatos tradicionales.

7 RESULTADOS

7.1 ANÁLISIS GENERAL Y COMPARACIÓN DE DISTINTAS ADAPTACIONES Y ARREGLOS

Uno de los pasos importantes al momento de realizar un arreglo de una obra musical es conocer íntegramente la composición, desde el punto teórico, técnico y práctico.

También, es importante conocer qué otras versiones existen, para así tener distintas bases y fuentes de inspiración y para darle un poco de originalidad al producto, procurando no utilizar nada de lo que ya se ha realizado.

A continuación, se presentarán seis versiones distintas del pasillo “Patasdilo”, interpretado por distintos formatos instrumentales con propuestas interesantes.

Tabla 1. Adaptaciones y arreglos musicales del pasillo “Patasdilo”

N.	INTÉRPRETE	FORMATO	VERSIÓN	ENLACE DE YOUTUBE
1	Trío Morales Pino	Flauta, bandola, tiple y guitarra	Adaptación	https://youtu.be/_b8le9Xyuk
2	Sankofa	Flauta, bajo y cuatro	Arreglo	https://youtu.be/1nga1d5r3wA
3	Jaime Llano González	Órgano, tiple, bajo y percusión	Adaptación	https://youtu.be/FsjNQQfoyIo
4	Dúo Clave	Flauta y tiple	Arreglo	https://youtu.be/RU7baRV_Y-w
5	Filarmonía Juvenil del Café	Orquesta Sinfónica	Adaptación	https://youtu.be/9cAl7NPiYq4

6	Amaretto Ensamble	Clarinete, tiple, piano, bajo y percusión	Arreglo	https://youtu.be/OpZZ2uXpmZ0
---	----------------------	--	---------	---

Las versiones escuchadas y recopiladas son propuestas musicales interesantes; mientras las adaptaciones mantienen la originalidad de la obra y juegan con los timbres de los instrumentos, los arreglos innovan en los campos sonoros, interpretativos y estilísticos, llegando al punto de cambiar completamente o parcialmente la melodía, la armonía, el ritmo y la métrica.

Ahora bien, de estas versiones es necesario resaltar algo en común, y se trata de la forma estructural del pasillo. Al igual que en “Patasdilo”, otros pasillos manejan (en su mayoría) la misma estructura: estas composiciones tienen tres partes, las cuales se repiten. La disposición de las repeticiones expresa una forma estructural tripartita. Más adelante esto será explicado más a detalle en el análisis musical.

Otro de los elementos característicos en todas las interpretaciones es la conducción de la melodía y el manejo del ritmo, aspectos fundamentales en este tipo de música. En la melodía se evidencia un buen manejo de las dinámicas, dependiendo de si esta asciende, desciende o realiza otros movimientos. En cuanto al ritmo, a pesar de que en los arreglos se nota cierta transformación en algunas secciones, también mantiene su esencia, permitiendo desarrollar con mayor claridad la idea musical.

7.2 ANÁLISIS DE LAS CARACTERÍSTICAS MUSICALES DEL PASILLO

“PATASDILO”

- **NOMBRE DE LA OBRA:** PATASDILO
 - **COMPOSITOR:** Carlos Vieco Ortíz
 - **GÉNERO:** Pasillo
 - **FORMATO:** no especificado (melodía con cifrado armónico)
 - **TONALIDAD:** Em - E
 - **RANGO DE LA MELODÍA:** D4 – F#6
 - **EXTENSIÓN:** 55 compases
-
- **MELODÍA:** la melodía está determinada por grados conjuntos de manera ascendente y descendente, por movimientos de notas arpegiadas de acuerdo al movimiento armónico, también cuenta con secciones que tienen saltos interválicos, que le dan más energía a la melodía y, finalmente, en algunas secciones cuenta con motivos melódicos de bordaduras superiores e inferiores, que giran en torno a los grados del acorde de ese momento.
 - **ARMONÍA:** en esta obra se pueden identificar acordes de triada, con sexta y con séptima, donde es evidente la progresión armónica i-iv-V-i, característico del pasillo. Esta es una progresión general, ya que en la partitura se pueden encontrar acordes agregados que nutren el acompañamiento (estos acordes son, por lo general, con séptima). A lo largo de la composición también se pueden encontrar tonalizaciones y modulaciones.

7.3 ANÁLISIS MUSICAL DEL PASILLO “PATASDILO”

Tabla 2. Forma estructural del pasillo “Patasdilo” por número de compases

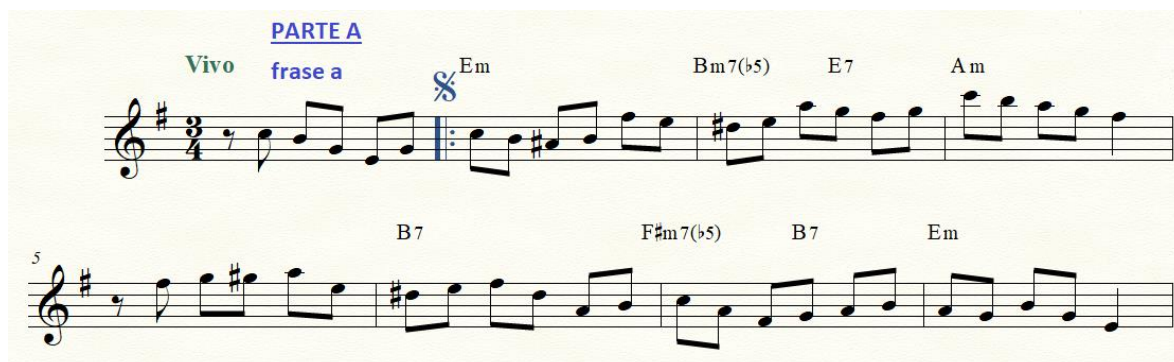
PARTE/SECCIÓN	FRASE	COMPASES
PARTE A	a	1 – 8 / 37
	a'	9 - 18
PARTE B	b	19 - 26
	c	27 - 36
PARTE C	d	38 - 45
	d'	46 - 55

Esta obra está conformada por tres secciones o partes principales. Su forma estructural está representada por la repetición de estas, organizadas de la siguiente manera: AA-BB-A-CC. Este esquema estructural es el que se puede evidenciar en las seis versiones mencionadas anteriormente. La tercera repetición de la sección A que precede a la C está determinada por la indicación de “signo” y “coda” dentro de la partitura.

Para el siguiente análisis se utilizarán las siguientes convenciones: números romanos en **mayúscula** indicarán el acorde o grado mayor, números romanos en **minúscula** indicarán el acorde o grado menor.

➤ PARTE A

Ilustración 1. PARTE A. Frase a. Compases 1 - 8



En el pasillo es muy característico el motivo melódico presente en el compás 1, que consiste en un motivo de cinco corcheas que inicia en la segunda mitad del primer pulso, dejando un silencio de corchea como respiración. Este motivo inicial está compuesto por las notas correspondientes a la tonalidad, es decir **Em**, puestas a modo de arpeggio descendente y anticipadas por un retardo en la nota Do. Posteriormente, en los compases 2 y 3 se presentan motivos de cuatro corcheas, las cuales realizan un movimiento circular, como una doble bordadura²³ que rodea las notas correspondientes al acorde de **Em** (Si – Mi – Sol es el respectivo orden), resolviendo en la subdominante menor al compás 4. Seguidamente, en el compás 5 inicia con el mismo motivo rítmico del inicio, variando su conducción melódica y agrupando nuevamente pequeños motivos de cuatro corcheas. En

²³ Doble bordadura: son notas extrañas que llegan diatónica o cromáticamente a una nota real según el acorde, pero implementado ambas direccionalidades antes y después de la nota real.

cuanto a la armonía, se realiza una progresión típica del pasillo, realizando i – iv – V – i, y agregando un par de acordes en los compases 3 y 7 que nutren la armonía con las séptimas.

Tabla 3. Análisis armónico. PARTE A, frase a. Compases 1 - 8

PARTE A	Compás	1	2	3	4	5	6	7	8
Frase a	Armonía	i	i	vii/iv – V7/iv	iv	iv	V7	ii – V7	i

Ilustración 2. PARTE A. Frase a'. Compases 9 - 18

Esta segunda frase es un poco similar a la primera. Al inicio, aparece nuevamente el motivo rítmico del pasillo y en los tres compases siguientes la figuración de dobles bordaduras. Hay una variante en el tercer grupo motivico de cuatro corcheas, presente en el compás 11 en el segundo pulso, y es la modificación de la alteración en la nota Fa y dejando como nota central el Mi, creando una doble bordadura de segundas menores que posteriormente resuelven en otra doble bordadura, ahora correspondiente a la subdominante menor de la tonalidad. Ya a partir del compás 13 se presentan motivos melódicos representados por sucesiones de grados conjuntos descendentes, que van de acuerdo a la progresión armónica. Finalmente, la frase termina haciendo unos saltos interválicos entre las notas correspondientes al acorde de Em, es decir, la tonalidad, pasando a las casillas correspondientes. Armónicamente, se utilizan los mismos acordes de la **frase a**. Sin embargo, juega un poco con el movimiento y color armónico al ubicar, por ejemplo, el

segundo y quinto grados de la tonalidad en el compás 9; esto en función de darle más dinamismo a la melodía. Ambas frases tienen una simetría, principalmente, en el ritmo melódico y en gran parte de la melodía. También, cuentan con la misma cantidad de compases (8), sin incluir el manejo de las casillas y repeticiones.

Tabla 4. Análisis armónico. PARTE A, frase a'. Compases 9 - 18

PARTE A	Compás	9	10	11	12	13	14	15	16, 17 y 18
Frase a'	Armonía	ii – V7	i	vii/iv – V7/iv	iv	iv	i	V7	i

➤ PARTE B

Ilustración 3. PARTE B. Frase b. Compases 19 - 26

19 D7 PARTE B frase b Am7 D7 G

23 B7 F#7(b5) B7 Em Bm7(b5) E7

Esta segunda sección ya varía un poco tanto melódica como armónicamente, pues se cuenta con un nuevo color sonoro al incluir acordes mayores. La melodía de esta frase se compone de dos partes: la primera es una escala ascendente que se resuelve en la segunda parte, es decir en dos acordes figurados por blancas con puntillo. Este movimiento se repite dos veces. La primera vez hace una escala de **D** para después resolver en dos compases que se mantienen en el acorde de **G**, pero la melodía hace un retardo en el compás 21

quedándose en las notas Mi y Do, para después resolver con las notas Re y Si. La segunda vez ya es más contrastante, pues lo hace dentro de la relativa menor, es decir **Em**, iniciando con una escala de **Em melódica** durante dos compases, que después resuelve inicialmente en un retardo melódico con las notas La y Fa#, para finalizar en el acorde de **Em** en primera inversión. La progresión armónica es, en síntesis, V7/III – III – V7 – i, agregando dos acordes en los compases 20 y 24 para darle dinamismo a la melodía. Ya en el compás 26, el movimiento armónico no se resuelve en la tónica, si no que hace una pequeña progresión (ii/iv – V7/iv) para darle paso a la frase siguiente.

Tabla 5. PARTE B. Frase b. Compases 19 - 26

PARTE	Compás	19	20	21	22	23	24	25	26
B Frase b	Armonía	V7/III	ii/III – V7/III	III	III	V7	ii – V7	i	ii/iv – V7/iv

Ilustración 4. PARTE B. Frase c. Compases 27 - 36

27 **c** Am Em Am Em

33 B7 Em 1. D7 Em 2.

D.S. al Coda

Esta segunda frase ya no es simétrica en relación con la **frase b**, pero en esencia mantiene la misma cantidad de compases (omitiendo las secciones de repetición y casillas). Durante los compases 27 y 28, la melodía hace un movimiento interválico de terceras. Inicialmente pareciera que se trata de las notas correspondientes al acorde de **Am**, pero con la aparición del Fa# y el Re# se descarta la idea, y genera una tensión que después será

resuelta. En el siguiente compás (29) sucede lo mismo, esta vez con las notas de **Em**, resolviendo la tensión anterior, y finalmente se presenta una conducción melódica compuesta por grados conjuntos descendentes y un arpeggio descendente en la dominante (**B7**). Finaliza la frase en el compás 34 y 36 respectivamente (de acuerdo a las repeticiones) con la terminación característica del pasillo (negra, silencio de corchea, corchea y negra), el compás 35 es en realidad el inicio de la **frase b** y el compás 37 es el inicio de la reexposición de la **PARTE A**.

Normalmente, en la estructura musical e interpretativa del pasillo solo se toca la **PARTE A** una vez a manera de re-exposición, lo cual dará entrada a la siguiente parte (**C**).

Tabla 6. Análisis armónico. PARTE B. Frase c. Compases 27 - 36

PARTE B	Compás	27	28	29	30	31	32	33	34 y 36	35 (corresponde a la frase b)
Frase b	Armonía	iv	iv	i	i	iv	i	V7	i	V7/III

➤ PARTE C

Ilustración 5. PARTE C. Frase d. Compases 38 - 45

En esta nueva sección se hace presente una modulación al homónimo de la tonalidad original, es decir a Mi mayor (E). Llega después de haber realizado la re-exposición de la **PARTE A** y tras haber realizado un salto a la coda, tal como se muestra en la **ilustración 5**. La primera parte de la melodía (compases 38 – 41) se define por realizar dos corcheas sobre una misma nota y seguidamente hacer saltos interválicos, siguiendo el mismo patrón, finalizando en una blanca con puntillo. La segunda parte (compases 42 – 45) se caracteriza por realizar varios saltos interválicos a manera de arpeggios, y en el compás 45 realiza tres negras a manera de cortes que anteceden la siguiente y última frase. Es importante mencionar el movimiento que aparece en los compases 42 y 43, donde se puede notar que hay un pedal melódico con las notas Si y Re#, mientras que las notas superiores realizan un movimiento descendente (Si – La – Sol# - Fa#). En esta sección ya no aparecen acordes que se salen de la tonalidad, y de cierta forma no es necesario, pues al tratarse de una parte mayor y con la ayuda de la melodía ya hay más dinamismo.

Tabla 7. Análisis armónico. PARTE C. Frase d. Compases 38 - 45

PARTE C	Compás	38	39	40	41	42	43	44	45
Frase d	Armonía	I	vi	ii	ii7	V7	Ii7 – V/	I	ii7 – V7

Ilustración 6. PARTE C. Frase d'. Compases 46 - 55

Esta última frase es simétrica y cuadrada con relación a la anterior (**frase d**), ya que su melodía es similar y el mismo número de compases (nuevamente teniendo en cuenta las secciones de repetición, casillas, etc). Al principio se presenta la misma frase melódica, con la variante de la nota larga, que esta vez se presenta como un acorde compuesto de las notas Re – Fa# y Do, haciendo alusión a un **D7** omitiendo la quinta nota. Sin embargo, esto suena junto a un acorde de **Am6** (que solo comparte en común con la melodía las notas Fa# y Do), generando una tensión que pasa a resolverse en la siguiente frase, donde en los compases 50 y 51 aparece un motivo arpegiado, finalizando en el compás 53 y 55.

Tabla 8. Análisis armónico. PARTE C. Frase d'. Compases 46 - 55

PARTE C Frase d'	Compás	46	47	48	49	50	51	52	53, 54 y 55
	Armonía	I	vi	ii	iv	I	V7	I – V7	I

Por último, esta es una anécdota que cuenta el posible origen del nombre del pasillo:

Una anécdota que es fiel reflejo del talante sencillo y generoso del maestro se originó con el título de su pasillo fiestero Patasdilo. Don Carlos había terminado la partitura de esta obra y la conservaba, sin ponerle título. Un día en el centro de Medellín se le acercó el lustrabotas que lo atendía cerca del café Bastilla y le preguntó “maestro, ¿cuándo le va a poner mi nombre a una

*obra suya?”. Este personaje se caracterizaba por tener las piernas tan delgadas que había sido apodado “Patatas de hilo”. El maestro lo miró con una sonrisa y le contestó: “más pronto de lo que pensás, hombre”.*²⁴

7.4 DESCRIPCIÓN DEL DESARROLLO DEL ARREGLO CON CARÁCTER COMPOSITIVO

Inicialmente, la idea principal para este proyecto surgió durante un ensayo con una orquesta de la región, en el cual se estaba interpretando música andina colombiana. A lo largo del ensayo se buscaba interpretar la música de cierta manera, que fuera fiel a las interpretaciones tradicionales, respetando dinámicas, matices, acentos, etc. Como la orquesta estaba comprendida por instrumentos de viento e instrumentos de cuerda, estos últimos llevaban más trabajo, ya que la música era interpretada de una manera muy “europea”.

Teniendo esto en cuenta, se planteó la posibilidad de realizar una investigación sobre esos aspectos interpretativos que se evidenciaban en las interpretaciones a cargo de grupos instrumentales tradicionales, y posteriormente hacer una adaptación o arreglo al formato de las cuerdas frotadas, para intentar recrear esas características investigadas.

Durante el proceso de realización del anteproyecto, la idea era abarcar dos géneros musicales, el pasillo y el bambuco, logrando definir principalmente cuál sería el pasillo a analizar y adaptar, el cual sería “Patatasdilo”, del compositor Carlos Vieco Ortiz. Se escogió esta obra principalmente por su carácter tradicional y virtuoso, característica importante que

²⁴ Disponible en internet: <https://www.elmundo.com/portal/pagina.general.impresion.php?idx=154483>

también se relaciona con los instrumentos de cuerda frotada. Al tener definido el pasillo, se prosiguió con encontrar una partitura de la obra, dando así con una que cuenta con la melodía y el cifrado armónico, sacada de una recopilación de partituras de música colombiana (ver ANEXO E). Posteriormente, se definió hacer el trabajo solamente con este género, centrando toda la atención en este tema.

Debido a la emergencia nacional por la pandemia del COVID-19 se debieron replantear varias actividades que estaban pensadas desde el proceso del anteproyecto, y por sugerencia del director del trabajo, a parte del análisis formal, se debía hacer una primera versión del arreglo con carácter compositivo, que recogiera las ideas principales e iniciales en cuanto a la instrumentación, orquestación y demás elementos que se le fueran a añadir.

A continuación se mostrará la partitura utilizada para el análisis musical y el posterior proceso del arreglo.

Ilustración 7. Partitura de "Patasdilo". Versión con melodía y cifrado armónico.

triopatusay@yahoo.com

PATASDILLO

PASILLO
CARLOS VIEGO O.

VIVO

1. E7 B7 A7 D7 G7 F#7 B7 E

2. E7 B7 A7 D7 G7 F#7 B7 E

3. E7 B7 A7 D7 G7 F#7 B7 E

4. E7 B7 A7 D7 G7 F#7 B7 E

5. E7 B7 A7 D7 G7 F#7 B7 E

6. E7 B7 A7 D7 G7 F#7 B7 E

7. E7 B7 A7 D7 G7 F#7 B7 E

8. E7 B7 A7 D7 G7 F#7 B7 E

9. E7 B7 A7 D7 G7 F#7 B7 E

10. E7 B7 A7 D7 G7 F#7 B7 E

11. E7 B7 A7 D7 G7 F#7 B7 E

12. E7 B7 A7 D7 G7 F#7 B7 E

13. E7 B7 A7 D7 G7 F#7 B7 E

14. E7 B7 A7 D7 G7 F#7 B7 E

15. E7 B7 A7 D7 G7 F#7 B7 E

16. E7 B7 A7 D7 G7 F#7 B7 E

17. E7 B7 A7 D7 G7 F#7 B7 E

18. E7 B7 A7 D7 G7 F#7 B7 E

19. E7 B7 A7 D7 G7 F#7 B7 E

20. E7 B7 A7 D7 G7 F#7 B7 E

21. E7 B7 A7 D7 G7 F#7 B7 E

22. E7 B7 A7 D7 G7 F#7 B7 E

23. E7 B7 A7 D7 G7 F#7 B7 E

24. E7 B7 A7 D7 G7 F#7 B7 E

25. E7 B7 A7 D7 G7 F#7 B7 E

26. E7 B7 A7 D7 G7 F#7 B7 E

27. E7 B7 A7 D7 G7 F#7 B7 E

28. E7 B7 A7 D7 G7 F#7 B7 E

29. E7 B7 A7 D7 G7 F#7 B7 E

30. E7 B7 A7 D7 G7 F#7 B7 E

31. E7 B7 A7 D7 G7 F#7 B7 E

32. E7 B7 A7 D7 G7 F#7 B7 E

33. E7 B7 A7 D7 G7 F#7 B7 E

34. E7 B7 A7 D7 G7 F#7 B7 E

35. E7 B7 A7 D7 G7 F#7 B7 E

36. E7 B7 A7 D7 G7 F#7 B7 E

37. E7 B7 A7 D7 G7 F#7 B7 E

38. E7 B7 A7 D7 G7 F#7 B7 E

39. E7 B7 A7 D7 G7 F#7 B7 E

40. E7 B7 A7 D7 G7 F#7 B7 E

41. E7 B7 A7 D7 G7 F#7 B7 E

42. E7 B7 A7 D7 G7 F#7 B7 E

43. E7 B7 A7 D7 G7 F#7 B7 E

44. E7 B7 A7 D7 G7 F#7 B7 E

45. E7 B7 A7 D7 G7 F#7 B7 E

46. E7 B7 A7 D7 G7 F#7 B7 E

47. E7 B7 A7 D7 G7 F#7 B7 E

48. E7 B7 A7 D7 G7 F#7 B7 E

FINE

Con esto, el trabajo ya estaría dividido en tres etapas, siendo la primera realizar una primera versión del arreglo, la segunda correspondiendo a las conversaciones y la tercera referente a una segunda versión del arreglo, modificado de acuerdo a los datos recogidos y a las sugerencias del director.

7.4.1 ETAPA 1: PRIMERA VERSIÓN DEL ARREGLO CON CARÁCTER

COMPOSITIVO

En esta primera etapa se realizó una primera versión del arreglo con carácter compositivo del pasillo “Patasdilo”. Antes de llegar a ese primer resultado, fue necesario realizar una exploración de todos los elementos que se debían tener en cuenta para el arreglo. Una de las grandes ventajas es que el formato está compuesto por instrumentos de cuerda frotada, por lo que cuentan con las mismas características en su mayoría. La siguiente tabla recopila todos esos factores y elementos iniciales para poder tener en cuenta durante la creación del arreglo. Algunos de ellos son resultado de los análisis a las distintas versiones (ver **tabla 1**).

Tabla 9. Comparación de características para el arreglo

	Elemento original/tradicional	Expectativa de creación
Obra musical	“Patasdilo” de Carlos Vieco Ortiz	
Ritmo	Pasillo fiestero	
Formato instrumental	Comúnmente trío o cuarteto típico (compuesto por bandola, tiple y guitarra).	Quinteto de cuerdas frotadas (violines I y II, viola, violonchelo y contrabajo)
Estilo (pasillo fiestero)	Tradicional de la región andina colombiana.	Tradicional, con expectativa de creación e innovación.
Orquestación	Bandolas (u otros instrumentos melódicos) hacen melodía. El tiple hace acompañamiento. La guitarra hace acompañamiento y bajo.	La idea es poder repartir la melodía por todos los instrumentos, al igual que el acompañamiento en algunas secciones.
Forma estructural	AA – BB – A – CC – A – C (o también A – B – C)	Introducción – AA – BB – A – CC – parte compositiva

		(improvisación, contrapunto o variación) – reexposición (con nuevos elementos)
--	--	--

Ilustración 8. Ritmo de pasillo y variantes

The illustration shows two staves of musical notation in 2/4 time. The first staff contains four measures labeled: 'Pasillo fiestero' (quarter note, eighth note, eighth note, quarter note), 'Pasillo fiestero (variación)' (quarter note, eighth note, eighth note, quarter note), 'Cortes' (two measures of quarter notes), and 'Transición' (quarter note, eighth note, eighth note, quarter note). The second staff starts with a measure labeled 'Final de frase 1' (quarter note, eighth note, eighth note, quarter note), followed by a measure labeled 'Final de frase 2' (quarter note, eighth note, eighth note, quarter note), and then a measure labeled 'Pasillo lento' (quarter note, eighth note, eighth note, quarter note). A note at the bottom right states: 'También se puede utilizar como ritmo percutido en el pasillo fiestero'.

Respecto al plano tonal, se mantendrá la misma armonía que ya se había analizado. De acuerdo a las ideas planteadas en la primera versión del arreglo, se incluye una armonía relativamente simple en la introducción, ya que en la sección fugada/compositiva tiene un manejo distinto. Más adelante se analizará la versión final del arreglo.

Ilustración 9. PRIMERA VERSIÓN DEL ARREGLO. Introducción. Compases 1 - 8

The image shows a musical score for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The score is for the first eight measures of an introduction. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Largo' with a metronome marking of 56. The first measure has a 'sfz' (sforzando) marking. The first two measures show a pedal point in E for all instruments except Violin I, which has a delay. The first measure has a 'sfz' marking. Red lines indicate the harmonic progression.

En la ilustración anterior se puede evidenciar el manejo armónico principal de la sección introductoria, la cual es una de las propuestas compositivas para el arreglo. Se puede evidenciar que durante los dos primeros compases todas las cuerdas hacen un pedal en el acorde de **Em** exceptuando al violín I, quien se encarga de realizar un retardo en el primer compás para generar tensión. Después, a partir del compás 3 se realiza una progresión armónica de iv – i – VII – III – ii – V. Los compases siguientes constan de otras ideas compositivas plasmadas en esta primera versión. Más adelante se analizarán detalladamente con la segunda versión del arreglo.

(VER ANEXO B)

Gracias a esta primera versión fue posible resaltar cosas positivas en la orquestación y corregir algunos aspectos correspondientes al manejo de la armonía, tratar de explorar otras sonoridades de acuerdo a la disposición de las voces en la introducción y probar distintos efectos sonoros tanto naturales como artificiales y con técnicas extendidas.

En esta versión poco se incluyen las características interpretativas como acentos, dinámicas y matices, ya que estos temas serán el resultado de la etapa que se expondrá a continuación, y se verán reflejados en la tercera etapa.

7.4.2 ETAPA 2: SÍNTESIS DE LAS CONVERSACIONES A MODO DE ENTREVISTA

Una de las actividades metodológicas principales para el proyecto fue poder identificar distintas características, aspectos y elementos sobre el pasillo, la música andina colombiana y reformación de los formatos instrumentales de cámara. Para obtener esta información fue necesario plantear tres preguntas, cada una enfocada a uno de los temas mencionados, y se escogieron tres personas relacionadas con la música andina colombiana y la música clásica.

Con cada persona se realizó una conversación o charla, a modo de entrevista, en las que hubo intercambio de saberes y conocimientos importantes que aportaron satisfactoriamente a la realización del proyecto y la propuesta, además de varios puntos que quedan para toda la vida.

Las personas seleccionadas fueron:

- **Efraín Franco Arbeláez:** Licenciado en música con énfasis en cuerdas pulsadas de la Universidad Pedagógica Nacional (Bogotá). Integrante y fundador del Grupo Sincopando (1993 - 2006). También se desempeña en el campo investigativo, principalmente con las músicas campesinas del altiplano cundiboyacense. Actualmente es profesor de tiple en la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas (Bogotá).
- **Harold Marín Valencia:** Magister en música de la Universidad Tecnológica de Pereira. Inició su formación musical en el Liceo Comercial Aquilino Bedoya, en la ciudad de Pereira, dentro del campo de las cuerdas pulsadas. Durante su carrera musical ha difundido la música colombiana en distintos escenarios nacionales como tiplista. Actualmente es docente de la Universidad Tecnológica de Pereira y de distintos procesos escolares, principalmente en el colegio de la vereda Mundo Nuevo (Pereira).
- **Anderson Castrillón:** Magister en música de la Universidad Tecnológica de Pereira. También se desempeña como bajista y contrabajista. Ha sido integrante de la Orquesta Sinfónica, la Orquesta de Cámara y la Orquesta de Cuerdas de la UTP. También ha acompañado a diversos artistas y ha colaborado como bajista de distintos grupos a nivel nacional e internacional. A parte del ámbito instrumental, también desempeña una gran labor como docente y arreglista. Actualmente es integrante de Amaretto Ensamble en la ciudad de Pereira.

Es importante reconocer que estas tres personas han trabajado en los campos de la música andina tradicional colombiana, la nueva música andina colombiana y la música clásica respectivamente.

Las preguntas puntuales planteadas y realizadas durante las conversaciones fueron las siguientes:

- **(pregunta 1)** ¿Cuáles cree que son los tres factores más importantes en la interpretación de un pasillo?
- **(pregunta 2)** ¿Cuál cree que es o son las características interpretativas y estilísticas que más resaltan en la música andina colombiana?
- **(pregunta 3)** ¿Qué piensa acerca de la implementación de nuevos instrumentos a un formato tradicional ya establecido?

Debido a que las conversaciones fueron extensas y hubo varias intervenciones respecto a temas adicionales, se planteará a continuación una síntesis comparativa de las respuestas dadas por cada persona. Para escuchar las conversaciones-entrevistas completas **VER ANEXO C.**

Tabla 10. Síntesis comparativa de las respuestas dadas en las conversaciones

CONVERSACIONES - ENTREVISTAS	Pregunta 1: Factores importantes en la interpretación del pasillo	Pregunta 2: características interpretativas y estilísticas más importantes de la música andina colombiana	Pregunta 3: punto de vista acerca de la implementación de nuevos instrumentos al formato tradicional
Efraín Franco	1.- El conocimiento teórico e histórico del género “pasillo”. 2.- Conocer la obra que se va a interpretar desde lo armónico, lo rítmico y lo melódico. 3.- Buscar una buena interpretación para que suene bien y agradable.	Independientemente del género, las características interpretativas que más se tienen en cuenta son el ritmo, las acentuaciones y la expresión. En cuanto a las dinámicas, fraseos y matices ya corresponde a un trabajo más libre del intérprete	El maestro está de acuerdo, manteniendo la postura de que se debe abrir la opción de hacer este tipo de música con formatos “híbridos”, siempre y cuando se tenga en cuenta todo lo anterior.

Harold Marín	1.- Conocer e interiorizar muy bien el ritmo. 2.- Tener en cuenta las articulaciones que se presentan a lo largo de la obra. 3.- Darle también suficiente importancia a la melodía.	Desde lo interpretativo tiene en cuenta 4 características: las articulaciones, el discurso melódico, la variedad en las repeticiones y la velocidad. Respecto al estilo, son indispensables las dinámicas y los matices, haciendo buen uso de ellos, teniendo en cuenta también la frase melódica.	Para el maestro es necesaria la implementación de nuevos instrumentos y la exploración, mencionando por ejemplo que desde hace varios años los mismos grupos instrumentales tradicionales realizan interpretaciones de otras obras y géneros musicales.
Anderson Castrillón	1.- La construcción melódica y armónica desde el bajo. 2.- La intención musical que se quiere transmitir, principalmente conociendo la historia del pasillo. 3.- Tener muy en cuenta el ritmo del pasillo.	Son dos características fundamentales: -. Las fórmulas rítmicas que distinguen a cada género, los cuales en su mayoría están a un compás ternario (3/4 o 6/8). -. El carácter expresivo en cada género, lo cual está muy relacionado con la conducción melódica.	Para él esto es muy importante, pues es una forma de enriquecer la música, de darle más variedad y poderla acerca a nuevos caminos y oportunidades.

Conclusiones de las conversaciones:

- Las tres personas concuerdan en que los aspectos más importantes al interpretar un pasillo son:
 - Conocerlo desde la parte teórica e histórica. Esto también influye en la práctica, durante la interpretación del ritmo.
 - Tener muy en cuenta los elementos melódicos, armónicos y técnicos en cuanto a las **articulaciones**.

- Es muy importante tener en cuenta el **fraseo rítmico**, donde se evidencia una acentuación clara hacia el primer tiempo, independientemente si se trata de un pasillo lento o un pasillo fiestero.
- La mayoría de los géneros musicales dentro de la región andina colombiana tienen un compás ternario (3/4 o 6/8), excepto la danza que está a compás binario (2/2 o 4/4). Gracias a esto, es necesario conocer muy bien las fórmulas rítmicas y el carácter expresivo de cada género para poder diferenciarlos correctamente. Adicional a esto, también se tiene en cuenta la acentuación (que corresponde al ritmo) y la velocidad, el discurso melódico y la variedad en las repeticiones (que corresponde al carácter expresivo).
- En la parte estilística son muy importantes las dinámicas, los matices, los colores sonoros y los fraseos, pero esto corresponde más a lo que el intérprete busca y desea expresar con lo que toca. Esta libertad debe ser controlada, pues si se quiere realizar una interpretación fiel a lo tradicional no es conveniente exagerar todos estos elementos estilísticos.
- La modificación y la inclusión de nuevos instrumentos dentro de los formatos tradicionales no es nada nuevo, porque ya en la Lira Colombiana y la Lira Antioqueña esto era evidente. Gracias a las corrientes musicales actuales es posible encontrar novedosos formatos que tienen una propuesta musical interesante (respecto a la música andina colombiana), manteniendo la esencia, los elementos folclóricos y las características interpretativas.

Finalmente, todas las respuestas y opiniones recogidas influirán en la segunda versión del arreglo, que ya contará con más elementos a nivel interpretativo y estilístico.

7.4.3 ETAPA 3: SEGUNDA VERSIÓN DEL ARREGLO CON CARÁCTER

COMPOSITIVO

Tras realizar las conversaciones con los tres maestros y haber recogido distintas opiniones y elementos sobre la interpretación de la música andina colombiana y el pasillo, se pasó a realizar una segunda versión del arreglo de “Patasdilo”, implementando nuevos elementos en cuanto a fraseos, dinámicas, acentos, etc.

Por sugerencia del director, se hicieron unas correcciones y aclaraciones importantes:

- En la introducción era necesario cambiar un poco la disposición de las voces en los instrumentos, esto para generar un color más compacto, buscando un ambiente de misterio.
- Cambiar momentos breves en la música para el violonchelo y el contrabajo, explorando más sus registros y dándoles un poco más de dinamismo mientras que los otros instrumentos hacían melodía y contramelodía.
- Agregar acentos a finales de frases, cortes y transiciones dentro de la melodía para generar más carácter e impacto, evitando que suene “plano”. También, modificar la acentuación rítmica en una sección percutida del violín, para así evitar una posible confusión con el ritmo de otro género musical tradicional colombiano.

De acuerdo a estas observaciones se pudo dar fin al proceso de creación de la segunda versión del arreglo con carácter compositivo, quedando como definitivo y aprobado. A continuación, se describirá y analizará este arreglo, abordando elementos tanto tradicionales como compositivos.

➤ INTRODUCCIÓN

Ilustración 10. Segunda versión del arreglo. INTRODUCCIÓN. Compases 1 - 8

The musical score is for the introduction of the second version of the arrangement, measures 1-8. It is written for a string quintet: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The tempo is marked "Largo" with a quarter note equal to 56 beats per minute. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score shows a simple harmonic progression in E minor (Em). The first measure starts with a forte (sfz) dynamic. The progression is i – iv – i – VII – III – VI – V7. The score includes red lines indicating bowing or breath marks for the strings.

La **introducción** es una de las nuevas secciones creadas e incluidas en este arreglo, recogiendo distintos elementos presentes en el pasillo y utilizándolos para crear un nuevo ambiente sonoro. Esta primera parte consiste en una simple progresión armónica de i – iv – i – VII – III – VI – V7, dentro de la tonalidad de **Em** (mi menor). La disposición de cada una de las voces y el uso de reguladores aportan un ambiente de misterio en esta primera parte, haciendo alusión también como si se tratara de un quinteto del periodo romántico.

Ilustración 11. Segunda versión del arreglo. INTRODUCCIÓN. Compases 9 -15

The musical score for measures 9-15 shows a pizzicato melody starting in measure 9. The melody is repeated by all instruments, with a note that it is repeated one measure later. The score includes dynamic markings (mf, f) and articulation (pizz.). A green oval highlights a reference to the 'Patasdilo' rhythm in measure 12. A blue oval highlights the same melody repeated one measure later.

Referencia al ritmo de patasdilo

La misma melodía se repite desplazada un compás después

Luego, en la segunda parte se evidencia un cambio que contrasta con lo anterior, se pasó de una sección de bloques armónicos densos a una nueva sonoridad, el pizzicato, que consiste en tocar las cuerdas con los dedos a modo de “pellizco”. Acá solo hay una melodía, la cual es iniciada por el violín I y repetida por los demás instrumentos, pero con un compás de diferencia, haciendo alusión a un canon²⁵, manteniéndose únicamente en el primer grado de la tonalidad, es decir **Em**. Justo al inicio de la melodía se evidencia el uso de la cabeza del tema principal de “Patasdilo”, que después es reemplazado por algo totalmente distinto para encajar con las entradas de los demás instrumentos con el mismo motivo. Finalmente, en los compases 12 y 13 los violines realizan una breve referencia al

²⁵ Canon: es una forma de composición de carácter polifónico, en el que una voz interpreta una melodía, y es seguida, a distancia de ciertos compases, por sucesivas voces que interpretan esa misma melodía

ritmo del pasillo, finalizando esta segunda parte con dos acordes en pizzicato de todos los instrumentos en los acordes de **Am** y **Em** respectivamente.

Ilustración 12. Segunda versión del arreglo. INTRODUCCIÓN. Compases 16 - 21

16 arco accel. accel. accel. accel. accel. Pasillo fiestero $\text{♩} = 70$

Violin I *p* *f* *mp*

Violin II *p* *f*

Viola *p* *f*

Cello *p* *f*

Double Bass *p* *f*

Todos los instrumentos hacen (con distintas notas) el mismo ritmo del pasillo referenciado anteriormente

Esta es la última parte de la sección introductoria, la cual antecede a la presentación de la **sección A**. Los violines hacen un movimiento melódico ascendente por grados conjuntos durante un compás, mientras que la viola, el violonchelo y el contrabajo apoyan la armonía. Después, en los cinco instrumentos se presenta una homorritmia²⁶ que nuevamente recuerda al ritmo del pasillo. A pesar de que los violines hacen una melodía descendente por terceras, los demás instrumentos se mantienen en una sola nota durante tres compases, a modo de pedal (la viola haciendo Sol y el violonchelo y el contrabajo haciendo Mi), finalizando con un breve movimiento melódico que pasa por la dominante

²⁶ Homorritmia: textura musical en la que todas las voces proceden simultáneamente con los mismos valores rítmicos, aunque solo hay una voz melódica (o instrumento) mientras que el resto hace un acompañamiento (función armónica) solamente.

para resolver en **Em**. Poco a poco, esta sección se va acelerando hasta finalmente llegar al tempo sugerido de pasillo fiestero.

➤ PARTE A

Ilustración 13. Segunda versión del arreglo. PARTE A. Frase a. Compases 22 - 29

Ilustración 14. Segunda versión del arreglo. PARTE A. Frase a'. Compases 30 - 39

La **sección A** inicia con un nuevo tempo, distinto al de la introducción (el cual era negra a 56). El violín I inicia interpretando la **frase a**, acompañado por una breve contramelodía realizada por la viola. El violín II realiza un acompañamiento ritmo-

armónico a partir del compás 23, utilizando la figuración de dos corcheas, silencio de corchea, dos corcheas y silencio de corchea, recreando así uno de los ritmos del pasillo. El contrabajo inicia también en el compás 23, realizando (en pizzicato) el ritmo y los cortes correspondientes a la progresión armónica, con la particularidad de que en el compás 29 dobla el final de frase realizado por el violín I. Finalmente, el violonchelo hace una melodía de blancas con puntillo, complementando la armonía, realizando en el compás 29 un ritmo de negra con puntillo, corchea y negra, acompañando el final de la frase junto con la viola.

Después, durante la **frase a'** el violonchelo y el contrabajo mantienen su acompañamiento de blancas con puntillo y negras con puntillo y el ritmo en pizzicato respectivamente, mientras que se evidencia un cambio en los demás instrumentos. El violín I pasa de la melodía al acompañamiento ritmo-armónico que antes hacía el violín II, y este junto con la viola interpretan la melodía correspondiente a la **frase a'**. El manejo de las dinámicas en esta sección es creciente, ya que se inicia con un mezzopiano²⁷ en la melodía y un piano²⁸ general en el resto de los instrumentos, y poco a poco se va incrementando la dinámica hasta llegar al forte²⁹ al final de la sección.

²⁷ Mezzopiano: término musical que significa tocar medianamente débil o suave. Abrev. mp

²⁸ Piano: término musical que significa tocar débil o suave. Abrev. p

²⁹ Forte: término musical que significa tocar fuerte. Abrev. f

➤ PARTE B

Ilustración 15. Segunda versión del arreglo. PARTE B. Frase b. Compases 40 - 47

The musical score for Part B, measures 40-47, is shown. The score is for Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score is divided into measures 40 through 47. The Viola and Cello parts are marked 'Melodía compartida' and 'mf' (mezzo-forte) with a 'cresc.' (crescendo) marking. The Violin I and II parts are marked 'Acompañamiento ritmo-armónico' and 'mf' (mezzo-forte) with a 'cresc.' (crescendo) marking. The Double Bass part is marked 'mf' (mezzo-forte) with a 'cresc.' (crescendo) marking. The score ends with a red box highlighting the final notes in measure 47.

La frase melódica correspondiente a esta sección tiene unas variantes: en primer lugar, inicia con la viola y el violonchelo, realizando la primera escala dentro de Re mayor para finalizar con dos blancas con puntillo y acentos en el acorde de Sol mayor, dándole más carácter a la melodía. En segundo lugar, la misma estructura melódica pasa a los violines, los cuales recrean el proceso haciendo la escala en la dominante de la tonalidad (Si mayor con séptima menor o B7), finalizando en el acorde de Mi menor. En ambos casos, como la melodía en corcheas es ascendente, se utilizaron las dinámicas de igual manera, yendo desde un mezzopiano hasta un forte al llegar a las blancas con puntillo y acentos.

El contrabajo continúa haciendo un acompañamiento rítmico correspondiente a la progresión armónica. En los compases 42 y 43 los violines realizan el acompañamiento ritmo-armónico, que después pasan a interpretar la viola y el violonchelo en el compás 46, variando al siguiente compás (47) realizando el corte junto con el contrabajo, dándole entrada a la siguiente frase.

Ilustración 16. Segunda versión del arreglo. PARTE B. Frase c. Compases 48 - 57

The musical score for measures 48-57 is presented for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes several annotations: 'Frase c' is marked above measure 48; 'Melodía secundaria' is marked above Violin I in measures 48-50; 'Melodía principal' is marked below Violin II in measures 48-50; 'Intercambio de melodía' is marked above Violin II in measure 51; 'HOMORRITMIA' is marked above the Viola and Cello in measures 48-50 and 52-53. Dynamics are indicated by *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (fortissimo). The score concludes with first and second endings in measures 56 and 57.

En esta parte, el violín II hace la melodía principal correspondiente a la **frase c**, mientras que el violín I la imita, pero con la diferencia de una tercera menor por debajo, generando así una sonoridad distinta. A pesar del protagonismo del violín II, en el compás 51 ambos violines realizan el mismo movimiento melódico, intercambiando la melodía principal con el violín I, para que pueda finalizar la frase.

En cuanto al acompañamiento, la viola y el violonchelo presentan una homorritmia durante toda la frase, y posteriormente se une el violín II en el compás 52, complementando así la armonía de esta sección. El contrabajo, por su parte, continúa realizando el acompañamiento en pizzicato correspondiente a la progresión armónica de la frase. El manejo dinámico es característico, pues la frase se encuentra (al principio) en piano, después hace un crescendo³⁰ y, en lugar de subir de dinámica, vuelve súbitamente al piano, para después repetir el proceso y ahí sí continuar de manera normal, finalizando la frase con

³⁰ Crescendo: término musical que significa incrementar progresivamente la intensidad del sonido. Abrev. cresc

un forte en la melodía y un mezzoforte³¹ en el acompañamiento, tratando de no saturar el sonido.

➤ REEXPOSICIÓN DE LA PARTE A

Ilustración 17. Segunda versión del arreglo. REEXPOSICIÓN DE LA PARTE A. Frase a. Compases 58 - 65

REEXPOSICIÓN PARTE A
Frase a

Golpear la tapa lateral para las corcheas sin acento y la tapa superior para las corcheas con acento

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Double Bass

pizz.

Melodía

Con legno

pizz.

Ilustración 18. Segunda versión del arreglo. REEXPOSICIÓN DE LA PARTE A. Frase a'. Compases 66 - 73

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Double Bass

Frase a'

p

³¹ Mezzoforte: término musical que significa tocar medianamente fuerte. Abrev. mf

A diferencia de la partitura analizada, en este arreglo no se incluyeron los elementos de “signo” y “coda”, los cuales correspondían a la repetición de la **sección A** que antecede a la **sección C**. Se optó por escribir dicha reexposición para plantear nuevas propuestas sonoras e interpretativas como se puede apreciar en las ilustraciones.

La melodía principal está interpretada esta vez únicamente por la viola, agregando unas ligaduras que agrupan las cuatro corcheas correspondientes a las dobles bordaduras. Con esto se produce una nueva interpretación de las frases, dándoles un nuevo sentido musical.

En violín I y el violonchelo proponen una nueva sonoridad de acuerdo a lo que está escrito: el violín servirá en esta ocasión como elemento de percusión, acompañando rítmicamente la melodía, explorando distintas sonoridades de acuerdo a las indicaciones descritas. El violonchelo, por su parte, hace un acompañamiento con el ritmo del pasillo, pero implementando una nueva técnica llamada *con legno*³². El violín II realiza un acompañamiento armónico, tocando distintos acordes en pizzicato que van de acuerdo con la armonía. Por último, el contrabajo hace el mismo acompañamiento presentado en la **sección A**, variando únicamente en el último compás (73), realizando dos notas ascendentes que dan entrada a la siguiente sección.

En esta reexposición no se incluyeron dinámicas, ya que consiste más en un trabajo de exploración por parte de los intérpretes. Ellos mismos pueden definir cómo abordar e

³² Con legno: técnica de interpretación utilizada en los instrumentos de cuerda frotada. Consiste en tocar notas con la vara de madera del arco.

interpretar esta sección, pues tiene más elementos relacionados con la creación y la exploración.

➤ PARTE C

Ilustración 19. Segunda versión del arreglo. PARTE C. Frase d. Compases 74 - 81

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Double Bass

74

PARTE C

Frase d

Homorritmia

MELODÍA COMPARTIDA

CORTE

MELODÍA

INTERCAMBIO

CONTRAMELODÍA

INTERCAMBIO DE CONTRAMELODÍA

arco

p

mf

mp

Ilustración 20. Segunda versión del arreglo. PARTE C. Frase d'. Compases 82 - 91

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Double Bass

82

Frase d'

HOMORRITMIA

INTERCAMBIO DE MELODÍA

MELODÍA COMPARTIDA

CORTE

Tensión

mf

f

p

mf

f

p

mf

f

mf

f

La **sección C** se desarrolla (al igual que la versión analizada) en la tonalidad homónima en modo mayor (Mi mayor), sucediendo a la reexposición de la **sección A**. Para

la **frase d**, la melodía se interpreta primero por el violín II, intercambiándola después con el violín I, el cual la comparte también con la viola. En los compases 74 – 77 se presenta una homorritmia por parte del violín I y el violonchelo, que pasa después a un acompañamiento ritmo-armónico a cargo del violín II en los siguientes cuatro compases. La viola inicia una contramelodía simple en blancas con puntillo que es continuada por el violonchelo en el compás 78. En el compás 81 aparece un corte característico, pues unos instrumentos (violín I, viola y violonchelo) hacen tres negras con acentos, mientras que los otros dos (violín II y contrabajo) hacen dos negras con puntillo, creando así una amalgama rítmica.

En la siguiente frase la melodía es retomada por el violín II y el violonchelo, al igual que el violín I y la viola retoman la homorritmia, eliminando así la contramelodía presentada en la primera frase. En el compás 85 se presenta un nuevo corte, en el que todos los instrumentos hacen una blanca con puntillo y creando tensión armónica, ya que la disposición de las voces da como resultado un acorde de La menor con la sexta mayor incluida (Fa#). Después, en el compás 86 el violín I retoma y finaliza la melodía, mientras que los demás hacen un acompañamiento rítmico y melódico. Dentro de la primera casilla (en el compás 89), la viola y el violonchelo hacen melodías por grados conjuntos pero invertidas: mientras la viola asciende, el violonchelo desciende. Esto conduce a la repetición de la sección, para después pasar a la segunda casilla, terminar la sección y empezar con una nueva.

➤ SECCIÓN FUGADA/COMPOSITIVA

Ilustración 21. Segunda versión del arreglo. SECCIÓN FUGADA. Compases 91 - 98



Tras finalizar la **sección C**, una de las propuestas pensadas para el arreglo con carácter compositivo fue incluir una sección que contrastara con los elementos tradicionales de la música andina colombiana que ya se habían utilizado. Por eso, se pensó en realizar una fuga utilizando motivos y temas del pasillo. El sujeto escogido y presentado para desarrollar esta nueva sección fue la melodía de la **frase a** interpretada por el violín II, añadiéndole acentos cada cuatro corcheas precisamente donde se encuentran las dobles bordaduras y manteniendo la tonalidad original (Mi menor).

Ilustración 22. Segunda versión del arreglo. SECCIÓN FUGADA. Compases 99 - 102

Violin I

99

Respuesta del sujeto, presentada ahora en Bm

f

Violin II

Contrasujeto

mp

Ilustración 23. Segunda versión del arreglo. SECCIÓN FUGADA. Compases 103 - 109

The image shows a musical score for three instruments: Violin I, Violin II, and Viola. The score is in G major (one sharp). Measures 103-106 show the main fugue theme. Measures 107-109 are marked 'PUENTE' (Bridge). In the bridge, Violin I plays a rhythmic motif from Part C (green box, mf), and Violin II plays a rhythmic motif from Part B (orange box, mf). The Viola part is silent throughout.

En el compás 99 aparece nuevamente la **frase a** como respuesta del sujeto, esta vez interpretada por el violín I. A diferencia de la primera, ésta ahora se encuentra en otra tonalidad, correspondiente al quinto grado menor (Si menor) de la tonalidad central (Mi menor). Debido a esto, el violín II pasa a hacer un contrasujeto para acompañar la respuesta presentada por el violín I. Finalmente, en los compases 107 – 109 se presenta una especie de puente, el cual juega con la combinación de dos motivos presentados en secciones anteriores: el violín I realiza el motivo rítmico de corcheas correspondiente a la **sección C**, mientras que el violín II hace, en repetidas ocasiones, la cabeza de la **frase b**, correspondiente a la **sección B**.

Ilustración 24. Segunda versión del arreglo. SECCIÓN FUGADA. Compases 110 - 117

Después del puente presentado por los violines, los instrumentos graves toman protagonismo dentro de la sección fugada, interpretando nuevamente la **frase a** como sujeto, manteniéndose en la tonalidad (Mi menor), mientras que los violines realizan contramelodías que van aumentando poco a poco la densidad sonora característica de una fuga.

En este fragmento de la sección fugada tienen un mayor protagonismo el violonchelo y el contrabajo, pues participan en la construcción musical propuesta. Además, se exploran nuevas sonoridades en cuanto al registro de ambos instrumentos, llevando la melodía a límites extensos, presentando así también una propuesta virtuosa y de gran nivel de ejecución e interpretación.

Ilustración 25. Registros sonoros del violonchelo y el contrabajo

Ilustración 26. Segunda versión del arreglo. SECCIÓN FUGADA. Compases 118 - 125

En esta última parte de la sección fugada es la viola quien toma el protagonismo, interpretando como respuesta al sujeto la **frase a** en la tonalidad de Si menor (cuarto grado menor de Mi menor). A diferencia de las presentaciones anteriores, los demás instrumentos realizan contrasujetos distintos. Empezando con el violín I, este se encarga de realizar una frase ritmo-armónica, similar a las presentadas en otras secciones. El violín II va en homorritmia con el violín I, proponiendo una nueva sonoridad con la indicación “con legno”, percutiendo así la cuerda y creando un nuevo efecto. El violonchelo es el único instrumento que hace una contramelodía melódica, que se basa (en su mayoría) en negras. Por último, el contrabajo realiza un glissando desde el compás 118 hasta el primer pulso del siguiente compás, para después retomar el ritmo que ha realizado normalmente en el resto del arreglo. Finalizada esta sección fugada, se procede con una nueva sección corta que contiene varios elementos compositivos, haciendo referencia también a motivos ya existentes.

Ilustración 27. Segunda versión del arreglo. SECCIÓN COMPOSITIVA. Compases 126 - 133

The musical score for measures 126-133 features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The key signature has one sharp (F#). The score is marked with a crescendo from *p* to *f*. Blue boxes highlight the 'Inicio de la frase a' (measure 126) and 'Final de la frase a'' (measure 127). Green boxes highlight the 'Finales de frase del pasillo' (measures 128, 130, 131, and 133). The Violin I part starts with a *p* dynamic and ends with a *f* dynamic. The Violin II part starts with a *mp* dynamic and ends with a *f* dynamic. The Viola part starts with a *mp* dynamic and ends with a *f* dynamic. The Cello and Double Bass parts play a simple melody of half notes with accents, starting with a *p* dynamic and ending with a *f* dynamic.

Esta nueva sección recoge varios elementos musicales ya vistos al momento de presentar las distintas secciones correspondientes al pasillo. Estos tienen un manejo determinado, con el cual se busca crear algo nuevo, sin perder la esencia de la obra. En esta primera parte se puede apreciar el uso de un motivo creado con el inicio de la **frase a** y el final de la **frase a'**, el cual empieza con el violín I, seguido del violín II, después la viola y finalmente lo vuelve a tomar el violín I. Acompañando esto, los demás instrumentos hacen el final de frase característico del pasillo (negra, silencio de corchea, corchea y negra). Por otro lado, el violonchelo y el contrabajo hacen una melodía simple de blancas con puntillo y acentos, nutriendo la armonía en cada nuevo compás.

Las dinámicas se manejan de forma creciente o ascendente, iniciando con un piano y aumentando en el volumen gracias al regulador de crescendo y a las dinámicas mayores que van apareciendo en cada compás.

Ilustración 28. Segunda versión del arreglo. SECCIÓN COMPOSITIVA. Compases 134 - 141

En la última parte de esta sección compositiva se puede apreciar una gran densidad sonora, ya que hay una combinación de varios elementos y motivos presentados en secciones anteriores. El violín I realiza toda la **frase b** que corresponde a la **sección B**, pero transportada a la tonalidad de la pieza (Mi menor). Hacia el compás 137 el violín II se une al mismo motivo musical pero una tercera menor por debajo de lo que toca el violín I, jugando así con la armonía. Antes de esto, en los compases 134 y 135 el violín II realiza el motivo rítmico de corcheas correspondiente a la **frase d**, nuevamente en la tonalidad principal, lo cual hace que varíe su conducción melódica.

La viola y el violonchelo hacen constantes intercambios melódicos, involucrando tres elementos principales: ritmo de pasillo, motivo inicial de la **frase a** (interpretado en Mi menor) y motivo arpegiado presente en las **frases d y d'** (a manera de respuesta por parte de la viola).

Por último, el contrabajo se mantiene en la nota más grave del instrumento (Mi), durante todos los compases en los que los demás instrumentos presentan varios motivos

mezclados. Esto lo hace a modo de pedal armónico, manteniendo un ambiente sonoro de misterio, o de algo que debe ser resuelto prontamente.

➤ REEXPOSICIÓN DE LA PARTE B

Ilustración 29. Segunda versión del arreglo. REEXPOSICIÓN DE LA PARTE B. Compases 142 - 149

The musical score for measures 142-149 shows a re-exposition of Part B. The Violin I and Viola parts feature a melodic line with triplets, marked *mp* and *f*. The Violin II and Cello parts provide a rhythmic accompaniment, marked *mf*. The Double Bass part plays a bass line, marked *pizz.* and *mf*. A box labeled "Variaciones rítmicas" highlights the melodic line in measures 145-148.

Finalizada la sección compositiva, se hacen las reexposiciones correspondientes a las **secciones B y C**, las cuales incluyen algunas variaciones. En esta primera parte de **B** se puede evidenciar la variación ritmo-melódica en la melodía, que antes se hacía en corcheas y ahora pasa a tresillos de corchea, haciendo que sea un poco más veloz y que, evidentemente, pueda llegar a registros más agudos. Se trata de una melodía compartida, primero presente entre el violín I y la viola y después entre los dos violines. De resto, los demás instrumentos realizan el mismo acompañamiento ritmo-armónico correspondiente a la sección.

Ilustración 30. Registros sonoros del violín y la viola

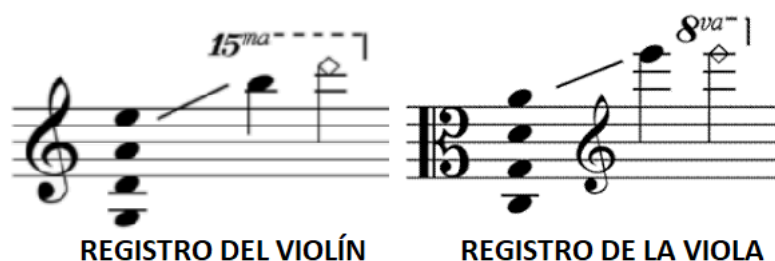


Ilustración 31. REEXPOSICIÓN DE LA PARTE B. Compases 150 - 157

En este caso, la primera mitad de la **frase c** se fragmenta y pasa por todos los instrumentos tal como se aprecia en la ilustración. A diferencia de la primera presentación de la sección, en esta se puede encontrar un carácter más enérgico, utilizando el fuerte como dinámica principal y además utilizando acentos, contrastando con la primera ocasión en la que aparece esta frase. Después, en el compás 153 el violín I retoma la melodía principal mientras que los demás instrumentos (exceptuando el contrabajo) realizan una homorritmia como acompañamiento. El contrabajo, por su parte, en la segunda mitad de la frase realiza

➤ **REEXPOSICIÓN DE LA PARTE C**

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Double Bass

158

REEXPOSICIÓN DE LA PARTE C

Frase d

Acompañamiento homoritmico

Intercambio de la melodía

Corte

Melodía

Contramelodía

Amalgama rítmica

mp

f

mf

p

[illegible]

La obra finaliza con una reexposición de la **sección C**, la cual tiene menos elementos agregados a comparación de la reexposición anterior. Todos los instrumentos interpretan la misma música presentada en la sección **C** por primera vez, exceptuando la viola. Esta realiza una contramelodía importante durante toda la sección, pudiéndose considerar como una especie de improvisación ya que no tiene tanta relación motivica con lo demás. En el compás 165 se presenta nuevamente la amalgama rítmica de 2 (negras con puntillo) contra 3 (negras); estas últimas contando con acciaccaturas³³ añadidas, cambiando un poco la sonoridad del corte.

Nuevamente, la **frase d'** transcurre con normalidad (exceptuando la contramelodía realizada por la viola) hasta llegar al compás 169, donde se encuentra el acorde del cuarto grado menor con sexta mayor añadida (es decir La menor con Fa#), pero esta vez con un calderón, generando así un suspenso breve, que con la tensión armónica es necesario resolver. Finalmente, se retoma la música con normalidad hasta llegar al final, el cual resulta contrastante pues termina con los acordes tocados en pizzicato.

Las dinámicas utilizadas en esta sección son las mismas presentadas en la primera vez antes de la sección fugada, exceptuando los últimos compases: después del calderón, toda la música inicia en un piano que crece hasta un forte en cuestión de 2 compases, finalizando nuevamente con una dinámica piano y en pizzicato, finalizando así todo el arreglo.

³³ Acciaccatura: se trata de una nota no armónica tocada un tono o un semitono por encima o por debajo de la nota principal y es liberada inmediatamente después.

- **ESTILO**

En el arreglo, de acuerdo a la propuesta planteada anteriormente, se pensó inicialmente en que tuviera un estilo tradicional con expectativa de creación e innovación. De acuerdo a lo analizado, se puede encontrar que el arreglo mantiene la estructura esencial del pasillo, es decir las partes A, B y C. También se buscó recrear la misma interpretación que puede realizar por ejemplo un trío típico (bandola, tiple y guitarra), teniendo en cuenta las respuestas de las entrevistas. Respecto a la expectativa creativa, en este arreglo se añadió una introducción, la cual asimila un estilo romántico referente al quinteto de cuerdas frotadas. También se añadió una sección fugada y compositiva, realizando un paralelismo y una innovación entre lo académico (la fuga) y lo tradicional (el uso de motivos del pasillo como sujetos, contrasujetos y respuestas). Finalmente, las reexposiciones no comunes con algunas variaciones, con lo cual se buscaba una mayor exploración musical, instrumental y sonora.

7.5 PROPUESTA INTERPRETATIVA

“Patasdilo” del compositor Carlos Vieco Ortiz, es uno de los pasillos fiesteros más reconocidos e importantes dentro de la música andina colombiana. Es válido decir que este estilo de pasillo ha forjado una gran importancia con el paso del tiempo, pues la mayoría de las composiciones referentes a este estilo han llegado a ser catalogadas como “virtuosas” gracias a su dificultad técnica, musical y expresiva principalmente.

El virtuosismo está asociado generalmente con la música, y un virtuoso es aquel que posee capacidades o habilidades técnicas extraordinarias con un instrumento. El compositor

alemán Johann Sebastian Bach realizó un estudio importante dentro de las posibilidades musicales de los instrumentos de cuerda, principalmente el violín, y gracias a esto es considerado como uno de los instrumentos musicales más virtuosos y complejos a nivel interpretativo. Sabiendo que hace parte de la familia de las cuerdas frotadas, tiene muchas otras características en común con instrumentos como la viola, el violonchelo y el contrabajo, conformando así grupos de cámara conocidos como cuartetos y quintetos de cuerda e incluso la orquesta de cámara.

Estas posibilidades técnicas e interpretativas que poseen dichos instrumentos dan lugar a interpretar una gran variedad de géneros y estilos musicales. Para la ocasión, el pasillo fiestero resulta ser un gran candidato, pues comparten dicha característica “virtuosa”.

A lo largo del arreglo con carácter compositivo, se pueden encontrar elementos como los acentos, las dinámicas, las ligaduras de fraseo, etc., los cuales permiten darle un sentido interpretativo más tradicional a la música, esto de acuerdo a las distintas opiniones y observaciones de los maestros entrevistados. La manera en que están dispuestos dichos elementos genera un carácter nuevo, evitando que la música pueda sonar muy plana o seca, sin algún sentido.

Es importante destacar que durante la creación del arreglo se pensó en que todos los instrumentos tuvieran un momento protagónico, para que de esta manera se pudiese explorar más allá de lo que normalmente se interpreta. Por ejemplo, en muchas composiciones para el formato de cuerdas frotadas los instrumentos graves (violonchelo y contrabajo) tienen poca participación melódica, ya que por lo general están realizando acompañamiento rítmico y apoyando también la armonía. Es por esto que en el arreglo

muchas veces la melodía principal puede estar en el violín II y después pasar al violonchelo. Ese manejo melódico juega también con la sonoridad y con la expresividad.

Desde lo compositivo se pueden encontrar tres momentos: la introducción, la sección fugada y los momentos variados. La introducción hace uso de recursos de carácter tradicional (utilizando melodías y ritmos respectivos del pasillo) y de elementos clásicos o académicos (conducción de las voces y canon). Después, la sección fugada juega con la versatilidad musical e instrumental, y resulta ser una propuesta importante ya que combina los dos elementos que más se han mencionado: lo tradicional y lo académico. Aunque en muchos otros arreglos se ha utilizado el mismo recurso (crear una sección fugada con motivos de la obra), no deja de ser innovador, y más al ser interpretado por uno de los formatos más antiguos. Por último, los momentos variados hacen referencia a las reexposiciones de las secciones principales (A, B y C), en las cuales se realizan varios cambios a nivel melódico y rítmico, proponiendo así una búsqueda y una exploración más profunda en cuanto a la musicalidad, la interpretación, la técnica y las posibilidades instrumentales, y que contraste con todo lo demás.

Finalmente, es válido mencionar que esta propuesta interpretativa (reflejada en todo el arreglo) puede ir más allá de lo expuesto, creando nuevos elementos, explorando nuevas sonoridades, jugar más con las posibilidades de los instrumentos, entre muchas otras cosas, pero sin dejar de lado la esencialidad y la importancia del pasillo fiestero, fiel reflejo de la tradición musical andina colombiana.

8 DISCUSIÓN DE LOS RESULTADOS

Para la discusión y comparación de los resultados se realizará una tabla que contenga la síntesis de todo el proceso investigativo y de creación del arreglo, teniendo en cuenta también los objetivos planteados inicialmente.

Tabla 11. Síntesis de resultados

ARREGLO CON CARÁCTER COMPOSITIVO DEL PASILLO “PATASDILO” PARA QUINTETO DE CUERDAS FROTADAS	
ANÁLISIS MUSICAL DE PATASDILO	
GÉNERO Y FORMA	Pasillo fiestero colombiano. Forma tripartita (A, B y C) Disposición estructural: AA-BB-A-CC
MELODÍA	Está determinada por grados conjuntos ascendentes y descendentes, saltos interválicos y notas arpegiadas. Presenta una figuración de corcheas, negras y blancas con puntillo.
ARMONÍA	Presenta acordes tríada y acordes con séptima, un círculo armónico de i-iv-V-i, modulaciones y breves tonalizaciones.
PROCESO DE INVESTIGACIÓN Y DE CREACIÓN DEL ARREGLO	
INVESTIGACIÓN	Leer y conocer más sobre temas específicos como el pasillo, los instrumentos de cuerda frotada, la música y los grupos de cámara y los procesos de adaptación y arreglo musical.
AUDICIONES	Escuchar distintas versiones del pasillo “Patasdilo”, tanto adaptaciones como arreglos, para después comparar y simplificar los aspectos más relevantes y los que tienen en común.
BUSQUEDA Y ANÁLISIS DE PARTITURA	Encontrar una partitura original o que tuviera la melodía y el cifrado armónico para poder analizarla musical y estructuralmente.
ETAPA 1	Desarrollar una primera versión del arreglo, con las ideas planteadas inicialmente y que estuviera sujeto a posteriores cambios.
ETAPA 2	Realizar las conversaciones a modo de entrevista con tres personas que tuvieran relación con el campo de la música andina colombiana, los instrumentos de cuerda y los grupos de cámara, abordando principalmente temas como la interpretación, las

	características y los estilos del pasillo y la música andina colombiana.
ETAPA 3	Desarrollar una segunda versión del arreglo, tomando como referencia el primero y añadiendo elementos nuevos que aporten a la parte interpretativa y estilística del pasillo, teniendo en cuenta las respuestas y opiniones obtenidas en las charlas.
PROPUESTA INTERPRETATIVA	Desarrollar una propuesta sobre la interpretación del arreglo con carácter compositivo, que no necesariamente indica cómo se debe tocar dicho arreglo, sino que comparte de manera clara todos los recursos utilizados en el proceso de creación y desarrollo, manteniendo los aspectos tanto tradicionales como académicos, e invitando a los futuros intérpretes a llevar a cabo más exploraciones con el arreglo y con otras obras.

9 CONCLUSIONES

- Durante la investigación fue necesario poder aclarar dos términos importantes: la adaptación y el arreglo. Teniendo en cuenta que la adaptación es la acomodación de una obra ya existente a otro formato y el arreglo es la transformación e intervención de una obra a distintos niveles sonoros, estructurales, instrumentales, etc., es valido decir que dentro de la propuesta del arreglo también está incluida la adaptación musical, buscando la esencia tradicional.
- Gracias a las audiciones de las distintas versiones de Patasdilo y a su análisis musical inicial, fue posible identificar los factores y los aspectos que evidencian la obra como tradicional. Estos aspectos son: las progresiones o círculos armónicos que se pueden encontrar en otros pasillos fiesteros (o incluso lentos), la estructura musical de las partes o secciones y la melodía, determinada principalmente por su inicio.
- El pasillo colombiano, tanto el lento como el fiestero, es el resultado de años de transformación del vals europeo que alguna vez introdujeron los españoles al país. La relación académica o clásica no se limita solo a esto, ya que en Patasdilo, por ejemplo, se puede encontrar algo más en cuanto a su estructura. Teniendo en cuenta la disposición de las secciones (A-B-A-C) es posible asemejarlo con la forma del rondó, una forma musical y una danza muy utilizada en Europa y que consiste en la repetición de un tema principal intercalado con temas secundarios.

- Todos los conocimientos musicales aprendidos a lo largo de la licenciatura en campos como el análisis, la armonía, la historia, la composición, la instrumentación y la orquestación fueron muy necesarios para poder llevar a cabo la creación, el desarrollo y la finalización del arreglo con carácter compositivo del pasillo “Patasdilo” y su respectiva propuesta interpretativa, teniendo en cuenta también los temas tratados con las personas entrevistadas.
- Realizar este arreglo para un quinteto de cuerdas frotadas resultó dinámico y oportuno, ya que estos instrumentos tienen muchas características musicales e interpretativas en común, permitiendo un fácil manejo de las ideas pensadas para llevar a cabo el arreglo.
- Hoy en día es posible encontrar distintas propuestas musicales innovadoras, formatos instrumentales dedicados a la exploración de nuevas sonoridades e ideas interpretativas respecto a un género en particular o varios. Gracias al paso del tiempo, a la evolución de los instrumentos musicales y la posibilidad de encontrar suficiente información relacionada a estos temas, es posible darle una nueva mirada y un nuevo sentido a la música andina colombiana, permitiendo crear algo nuevo a partir de lo que ya existe, independientemente si es a nivel académico, popular o tradicional.

10 RECOMENDACIONES

- **A las personas interesadas en desarrollar proyectos similares.** Antes de realizar una propuesta musical, interpretativa, de adaptación o de arreglo musical, etc., es muy importante primero hacer una investigación que logre recoger suficiente información relacionada a lo que se quiere llegar. Entre esto se puede encontrar la historia de la obra y del género musical, los antecedentes históricos, las versiones existentes y más detalles que pueden ir surgiendo.
- **A la Escuela de Música de la Universidad Tecnológica de Pereira.** Crear más espacios y procesos sólidos respecto a la experimentación y la exploración dentro de los grupos de música de cámara considerados “clásicos” o “académicos”, en los cuales los estudiantes tengan la oportunidad de conocer, explorar e interpretar una mayor variedad de géneros musicales.
- **A la comunidad musical en general.** Crear, innovar y experimentar nuevas combinaciones, nuevos formatos, nuevas propuestas musicales y sonoras, permitiendo enriquecer la música, darle más variedad y poderla acerca a nuevos caminos y oportunidades, teniendo en cuenta también la parte teórica e investigativa, ya que resultará necesario y oportuno.

11 BIBLIOGRAFÍA

ABADÍA MORALES, Guillermo. ABC del folklore colombiano. Colombia: Panamericana Editorial Ltda., 1995. Págs. 17, 39. ISBN 9789583001789

BELKIN, Alan. Orquestación Artística. Versión en español, traducida por Camilo Bustamante Reyes. 2001. Pág. 3.

BERMÚDEZ, Egberto. Historia de la música en Santa Fe de Bogotá 1538 - 1938. Bogotá: FVNDACION DE MVSICA, 2000. Págs. 53, 55. ISBN 9589569854

CARDONA LÓPEZ, Manuel. GARCÍA GIRALDO, Claudia Lorena. (2009, noviembre 23). El violín y el contrabajo del grupo base como práctica pedagógico- musical en el “Cuyabrito de Oro”, festival nacional infantil de música andina colombiana [Tesis de pregrado]. Universidad Tecnológica de Pereira. Pág. 30.

CASAS FIGUEROA, Maria Victoria. Entre el vals vienés y el pasillo criollo. Colombia: Universidad del Valle. Programa Editorial, 2013. Pág. 9. ISBN 9789587650617

LEÓN RENGIFO, Luis Fernando. La música instrumental Andina Colombiana. Colombia: Universidad de los Andes. Facultad de Artes y Humanidades. Comité de Investigación y Creación, 2003. Págs. 17, 19. ISBN 9588216079

MORENO, D. (2003). La orquestación: un ejemplo práctico. Revista de música culta FILOMUSICA. ISSN 15760464

PISTON, Walter. Orquestación. Nueva York: W. W. Norton & Co. Inc. 1955. Pág. 7. ISBN 8438700993

RUÍZ MÉNDEZ, J. L. Breve Reseña del Pasillo y Aporte Compositivo. Paide Surcolombiana, volumen (13). Págs. 36, 37.

VALENCIA, Victoriano. Cartilla de Arreglos para Banda Nivel 1. Ministerio de Cultura. 2005. Pág. 5. ISBN 9588159997

12 WEBGRAFÍA

[https://www.clonica.net/usuario/img_usuario/publiradio.net/Des_Aula/Los efectos sonoros-0858.pdf](https://www.clonica.net/usuario/img_usuario/publiradio.net/Des_Aula/Los_efectos_sonoros-0858.pdf)

<http://cpms-estilosyformas.blogspot.com/2010/05/la-fuga-es-una-forma-de-construccion.html>

<https://glosarios.servidor-alicante.com/terminos-musicales/glissando>

<http://www.entradagratis.com/Enciclopedia-de-Musica-y-danza/32512/INSTRUMENTACION-Y-ORQUESTACION.htm>

<http://www.filomusica.com/filo36/orquesta.html>

[https://es.wikipedia.org/wiki/Pasillo_\(m%C3%BAsica\)#Tipos_de_pasillo](https://es.wikipedia.org/wiki/Pasillo_(m%C3%BAsica)#Tipos_de_pasillo)

<https://carlosvieco.edu.co/reconocimiento-a-carlos-vieco-ortiz/>

<https://www.teatromayor.org/noticia/mozart-y-la-musica-de-camara>

[https://www.ecured.cu/Viol%C3%ADn#:~:text=El%20viol%C3%ADn%20surgi%C3%B3%20en%20Italia,con%20bordones%20separados%20del%20diapas%C3%B3n\).](https://www.ecured.cu/Viol%C3%ADn#:~:text=El%20viol%C3%ADn%20surgi%C3%B3%20en%20Italia,con%20bordones%20separados%20del%20diapas%C3%B3n).)

<https://instrumentosmusicales10.net/viola-historia-sonido>

<https://www.eibar.eus/es/cultura/escuelas-municipales/escuela-de-musica/disciplinas-instrumentos/violonchelo>

<https://www.melomanodigital.com/el-contrabajo/>

<https://www.elmundo.com/portal/pagina.general.impresion.php?idx=154483>